BIBLIOTHECA ROB. SCHOLTZII
Loc.
Nr 56

4° Ant. 220 f/12



4° Art. 220 f/2

<36642046490010 S
<36642046490010
Bayer. Staatsbibliothek

C. III. a - 444

DENKMÄLER DER KUNST

ZUR ÜBERSICHT IHRES ENTWICKELUNGSGANGES

VON DEN ERSTEN KÜNSTLERISCHEN VERSUCHEN

BIS ZU DEN STANDPUNKTEN DER GEGENWART.

BEARBEITET VON

WILHELM LÜBKE UND CARL VON LÜTZOW.

Bayerische Staatsbibliothek München

KLASSIKER-AUSGABE.

VIERTE AUFLAGE.

[2.]

TEXT-BAND.

mit Tafelband

STUTTGART.
VERLAG VON PAUL NEFF.
1884.

A 48 | 580 (2

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Hofbuchdruckerei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Bayerische Staatsbibliothek München

Tafel 1.*)

DENKMÄLER DES NORDEUROPÄISCHEN ALTERTHUMS.

Die ursprünglichste Bauform ist das Denkmal. In seiner ersten Gestalt unterscheidet sich dasselbe kaum von den zufälligen Bildungen der Natur. Ein aufgeworfener Hügel, aufgeschichtete Steinmassen oder in Gruppen gestellte Einzelblöcke bezeichnen in primitiver Weise den erwachenden Kunsttrieb. Solche Denkmäler finden sich über alle Theile der Erde verbreitet, nirgends jedoch in solcher Anzahl und Bedeutsamkeit wie bei den keltischen, nordgermanischen und slavischen Völkern vor ihrer Berührung mit der römischen Cultur. Frankreich und England, Norddeutschland und Skandinavien besitzen die wichtigsten dieser Werke. Wir stellen im Folgenden die charakteristisch verschiedenen Arten derselben zusammen.

Fig. 1. **Monument von Carnac.** — Dieses umfangreichste unter den keltischen Denkmälern Frankreichs liegt in der Bretagne auf der Halbinsel Quiberon, Departement Morbihan, am Ufer des Meeres. In parallelen Reihen ist eine grosse Anzahl von Steinen (Menhir oder Peulven bei den Kelten) — nach vielfachen Zerstörungen beläuft sich dieselbe noch jetzt auf etwa 1200 — aufgestellt, in roher, unbearbeiteter Form und kolossaler Grösse bis zu 22′, zum Theil verjüngt und auf dem dünneren Ende errichtet. An der einen Seite schliessen diese mächtigen Steingassen halbkreisförmig.

Fig. 2. **Monument von Lock-Maria-Ker.** — Eine zweite Gattung der keltischen Denkmäler sind die Dolmen, pfeilerartig aufgerichtete Blöcke, welche eine gewaltige Steinplatte tragen. Die hier abgebildete sogenannte Table des marchands, ebenfalls in der Bretagne befindlich, hat eine Platte von 26′ Länge, 12′ Breite und 3′ Dicke. Die Form und Stellung der Stützen ist unregelmässig. Aufrecht stehende Blöcke (Menhir's) umgeben das Denkmal.

Fig. 3 und 4. **Monument bei Saumur.** — Das hier dargestellte Denkmal gehört zu der in Frankreich als Feengrotten, in England als Kist-ven (Steinkisten) bezeichneten Gattung keltischer Werke. Hier ist durch stützende und deckende Glieder bereits ein umschlossener Raum gebildet, der ohne Zweifel zu Cultushandlungen diente. Vierzig gewaltige Steinblöcke bilden

*) Diese Zahlen entsprechen den arabischen Zahlen der Tafeln.

die Wände der über 43' langen, 8—12' breiten Grotte, deren mächtige Felsplatten ausserdem im Innern noch durch einzelne Steinpfeiler gestützt werden.

Fig. 5. **Monument bei Poitiers.** — Seltsamer Art und kaum zu unterscheiden von den durch Naturereignisse bisweilen herbeigeführten abnormen Felsverbindungen sind die Pierres branlantes der Franzosen (engl. Rocking-stones, skand. Rokkestene), schwere Steinplatten, die durch kleinere unterstützende Steine in eine schräge, mit geringem Kraftaufwand zu bewegende Stellung gebracht sind. Auf den Anhöhen um Poitiers finden sich dergleichen auffallende Zusammensetzungen mehrfach von verschiedener Grösse, die Hauptblöcke 9—25' lang und 6—8' breit. — Fig. 1—5 aus A. de Laborde, Les monuments de la France. I. 1816. — J. Cambry, Monuments celtiques. 1805.

Fig. 6 und 7. **Monument bei Salisbury.** — Das merkwürdigste unter den erhaltenen keltischen Denkmälern, Stonehenge, von den Kelten Choir Gaur, d. h. der grosse Kreis genannt, liegt 9 englische Meilen von Salisbury auf freiem Felde. Unsere Abbildung gibt, nach einer idealen Restauration, unter Fig. 6 die perspectivische Ansicht, unter Fig. 7 den Grundriss des zum Theil zerstörten Heiligthums, von dem nur wenige Steine noch aufrecht stehen. Anlage, Anordnung und Behandlung der Steinblöcke deuten auf eine entwickeltere Epoche. Vier concentrische Steinkreise bildeten das eigenthümliche Bauwerk. Der äusserste Kreis, 108' im Durchmesser, bestand aus einer regelmässigen pfeilerartigen Reihe von 30 mächtigen Steinen, welche bei 16' Höhe, 3' Dicke und 7' Breite einen geschlossenen Ring von eingezapften Steinbalken trugen. Der folgende Kreis bestand ebenfalls aus 30 kaum halb so hohen c. 7' messenden Steinen, welche in Gruppen von je dreien und zweien wechselten. Diese beiden Steinringe bildeten gleichsam die Umfassung des inneren Heiligthums, dessen Grundform durch die 12 kolossalen, 22' hohen, paarweise durch einen Steinbalken verbundenen Pfeiler des dritten Kreises markirt wird. Der innerste Kreis umfasste sodann 18 zu dreien gruppirte kleinere Steine. Er umschloss auch einen einzelnen, wahrscheinlich als Altar dienenden Felsblock. — Aus J. G. Keysler, Antiquitates selectae septentrionales et celticae. 1720.

Fig. 8—12. **Heidnische Gefässe.** — Die zahlreichen, in allen Theilen Deutschlands gefundenen Gräber der germanischen und wendischen Völkerschaften haben in ihren Geräthen und Gefässen interessante Zeugnisse einer entwickelten heidnischen Cultur und eines erwachenden Kunstsinnes geliefert. Man hat für diese Arbeiten je nach dem Material, aus welchem sie gefertigt sind, die Epochen der Steinzeit, Broncezeit und Eisenzeit angenommen. Daneben finden sich thönerne Aschenkrüge und Urnen aus allen Epochen heidnischer Cultur, oft von überraschender Schönheit der Form und feinem Geschmack in den eingegrabenen Ornamenten. Fig. 8 und 9 sind thönerne Graburnen, letztere in eleganter Form und mit einfachem Mäander verziert. Fig. 10—12 sind broncene Schalen, zum Theil mit reicheren Ornamenten.

Fig. 14—20. **Heidnische Geräthe.** — Wir geben hier eine Auswahl von Geräthen, wie sie oft in den heidnischen Gräbern gefunden werden. Das Trinkhorn Fig. 14 mit den reichen figürlichen Darstellungen gehört einer späteren Periode an, da es bereits den Einfluss antiker Kunst verräth. Fig. 15 ist ein metallener Armring, Fig. 16 eine broncene Streitaxt mit geschmackvollen Ornamenten, Fig. 17 ein eisernes Schwert, Fig. 18 ein Diadem von Bronce, dessen Kreuz wohl auf christliche Zeit deutet, Fig. 19 broncene Knöpfe und Fig. 20 eine Zange aus demselben Metall.

Fig. 13, 21—26. **Ornamente.** — Diese Auswahl von Verzierungen, welche unsere Tafel einrahmen, sind den Waffen, Geräthen und Gefässen

der heidnisch-germanischen Epoche entnommen. Sie zeigen zum Theil jene einfach linearen Formenspiele, welche bei allen Völkern sich als naivste Aeusserungen des ornamentalen Triebes ergeben, wellenförmig (Fig. 21), kreisförmig (Fig. 22), spiralförmig, einfach und doppelt (Fig. 23 und 24); zum Theil nehmen sie in phantastischen Verschlingungen (Fig. 13, 25 und 26) Schlangen- und Drachengestalten auf. — Fig. 8—26 aus G. Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde. 1836.

Tafel 2.

BAUWERKE VON SÜD-AMERIKA UND MEXIKO.

Eine höhere Stufe künstlerischer Entwicklung finden wir in den alten Denkmälern des südlichen und mittleren Amerika's, diejenige Form des Denkmals nämlich, welche sich entschiedener und mit individuellerem Gepräge der Natur und ihren Gestaltungen als freies Werk der Menschenhand gegenüberstellt. Uebrigens haben diese Monumente auch keine hochalterthümliche Abstammung, da sie in der Mehrzahl den Glanzzeiten der Incas in Peru und der Azteken-Herrschaft in Mexiko, also den späteren Jahrhunderten des Mittelalters anzugehören scheinen.

Fig. 1 und 2. **Grabhügel bei Antiquera.** — Wir beginnen die Reihe mit dieser einfachen Grabhügelform, die überall die primitivste Cultur begleitet. Der Grabhügel liegt einige Meilen westlich von Antiquera in der Provinz Oaxaca. Bemerkenswerth ist der schmale, niedrige Gang, welcher, in der Mitte sich rechtwinklig brechend (vgl. den Grundriss Fig. 2), den Hügel durchschneidet. Wir finden darin eine Construction, welche sich in den ältesten Denkmälern unter allen Zonen gleichmässig wiederholt: die Bildung der Decke des Ganges durch sparrenartig gegen einander gelegte Steinblöcke, wie Fig. 1 zeigt.

Fig. 3. **Gräber bei Mitla.** — Ebenfalls in der Provinz Oaxaca liegend, hält auch dieses, aus vier stufenförmigen Pyramiden bestehende Werk an der einfachsten Denkmalform fest. Die Oberfläche der Stufen ist mit einer polirten Cementbekleidung versehen. In dem von den Pyramiden umschlossenen Hofe deuten Reste kleiner pyramidaler Mauern vielleicht ehemalige Altäre an. — Fig. 1—3 nach Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico. 1831 ff.

Fig. 4 und 5. **Tempelthor zu Tiaguanaco.** — Merkwürdige Ueberreste alter Incas-Bauten sind zu Tiaguanaco bei La Paz, in der Nähe des Titicaca-Sees, erhalten. Unter ihnen zeichnen sich mehrere Portale aus, von denen wir das grössere mittheilen. In einer Breite von 13' bei 10' Höhe ist es aus einem einzigen Steinblock gearbeitet. Die klare Gliederung der Flächen, die Trennung der beiden Geschosse durch ein Gesimsband, wie es auch als krönender Abschluss des Ganzen dient, die regelmässige rechtwinklige Bildung der Thür und der Fensternischen, sowie deren Umfassung durch vertiefte Streifen, der Reliefschmuck, welcher den oberen Theil der Rückseite bedeckt, das Alles spricht für einen lebendigen künstlerischen Sinn.

Fig. 6. **Gebäude auf der Insel Titicaca.** — Dieses viereckige, für einen Incastempel geltende Gebäude ist durch die schrägen Seitenwände seiner Thüren auffallend. Die streifenartige Umfassung der letzteren zeigt Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Portal. — Fig. 4—6 nach A. d'Orbigny, L'Homme américain (Voyage dans l'Amérique méridionale. 1835 ff.).

Fig. 7. **Teocalli von Tusapan.** — In Mexiko ging man bei der Anlage der Tempel von der primitivsten Form des Tumulus aus, wie ihn der Grabhügel von Antiquera (Fig. 1) zeigt, entwickelte denselben jedoch, indem man ihm eine feste, geometrisch bestimmte Form gab, zur Pyramide. Dieselbe gliedert sich in mehrere Stufen, hat eine geräumige obere Plattform, auf welcher der grosse Opferaltar des Götzen sammt einer oder mehreren Kapellen sich befinden. Breite Treppen führen hinauf. Mit diesem Hauptbau, dem Teocalli, verbinden sich Nebenbauten verschiedener Art für priesterliche Zwecke. Eine der einfacheren Tempelanlagen ist der hier abgebildete Tempel von Tusapan, 28 Meilen vom mexikanischen Golf gelegen. Seine Grundfläche misst 30' im Quadrat. An der Nordseite führt eine steile Treppe zu dem kapellenartigen Oberbau, der nur 12' lichte Weite hat. Seine Mauern sind 3 Fuss dick, aus rohen, mit Mörtel verputzten Kalksteinen aufgeführt. Sockel, Gesimse und Thüreinfassung sind dagegen von behauenen Steinen. Der mit Ornamenten bedeckte Fries und die schräg ausladende Form des Kranzgesimses sind bemerkenswerth.

Fig. 8. **Teocalli von Papantla.** — Mitten im Urwalde in der Provinz Vera-Cruz gelegen, ist dieses Denkmal durch die Grossartigkeit und die klare Gliederung seiner Anlage hervorragend. Auf einer Basis von 120' im Quadrat, nach den Himmelsgegenden orientirt, erhebt die Pyramide sich 85' hoch in sechs Absätzen, die durch jenes schräge Gesimse von einander getrennt werden. Unter demselben zieht sich ein breiter cassettenartig geschmückter Fries mit einem schmalen horizontalen Bande hin. Eine mächtige Doppeltreppe führt an der Westseite in steiler Steigung zu der Plattform, auf welcher die Reste der Kapelle bemerkbar sind. Der ganze Bau besteht aus Sandsteinquadern mit einem 3" starken Mörtelverputz.

Fig. 9. **Teocalli von Xochicalco.** — Im District von Cuernavaca, 25 Meilen südlich von Mexiko gelegen, gehört dieser Bau zu den merkwürdigsten seiner Art. Er erhob sich auf einem terrassenartig gestalteten kegelförmigen Hügel und stieg in fünf Absätzen empor, von denen nur der untere und ein Theil des zweiten erhalten sind. Unsere Abbildung gibt daher eine Restauration, welche den phantastischen Eindruck des auf allen Flächen mit grotesken figürlichen Darstellungen, bemalten Reliefs, bedeckten Gebäudes veranschaulicht. Auf der Nordseite führt die steile breite Treppe zu den drei Thüren, welche den Eingang in's Innere des Tempels vermitteln. Der ganze Bau, dessen Basis 4225 Quadratfuss umfasst, ist aus gewaltigen, bis zu 13' langen, 4½' breiten, 2½' hohen Quadern eines blauen Porphyrs errichtet. Der terrassirte Hügel hat 400' Höhe. Durch die Mitte der Pyramide geht eine Oeffnung senkrecht bis 100' unter die Basis in den Berg hinunter zu einer aus dem Felsen ausgehauenen Grotte, welche einen Altar enthält. Zwei wagrechte Eingänge führen von der Nordostseite des Berges in diesen Raum. — Fig. 7—9 aus C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. 1836.

Fig. 10. **Teocalli von Tehuantepec.** — Das Abweichende dieses eigentümlichen Bauwerks besteht in der convexen Form des Unterbaues, der dreifachen Treppenanlage an der West-, Süd- und Nordseite und in der senkrechten Gestalt des oberen Theiles, in welchen die Treppen hineinschneiden. Die Mauern des letzteren sind durch drei horizontale Bänder gegliedert, zwischen welchen die gegenwärtig rings umherliegenden Marmorplatten mit Ornamenten eingefügt waren. Ein viereckiger Kapellenbau krönt die Plattform.

Fig. 11 und 12. **Kapellen zu Tehuantepec.** — Eine länglich rechtwinklige grössere Kapelle, durch eine Mauer in zwei gleich grosse Räume abgesondert, liegt in der Mitte von vier kleineren quadratischen, von denen der Grundriss Fig. 11 nur die zwei vorderen gibt. Die einfach klare An-

lage, die Gliederung durch bandartige Gesimse und Sockel, und die durch sparrenartig aufgesichtete Steinbalken im Dreieck geschlossenen Eingänge sind beachtenswerth. Dach und Mauern zeigen Mörtelbewurf.

Fig. 13—15. **Palast von Palenque.** — Dies in der Provinz Chiapa gelegene Gebäude scheint nach seiner complicirten Anlage und Ausdehnung ein Palast gewesen zu sein. Es erhebt sich auf einem durch Gesimsbänder dreifach getheilten pyramidenförmigen Unterbau, an dessen Westseite eine breite Treppe (vgl. den Aufriss Fig. 14) emporführt. Der Unterbau misst 310' Länge, 260' Breite, 40' Höhe; die auf ihm sich erhebenden Gebäude haben nur ein Geschoss, welches mit den abgeplatteten Dächern 25' hoch ist. Um drei Höfe (vgl. den Grundriss Fig. 13) von verschiedener Ausdehnung gruppiren sich die Corridore, Hallen und Gemächer. In den Haupthof gelangt man gleich rechts von dem äussersten der fünf grösseren Eingänge auf einer mit 11 Stufen hinabführenden Treppe. Das Bemerkenswertheste ist die Ueberdeckung der Räume, welche, wie der Durchschnitt zeigt, durch vorkragende Steine gebildet wird, und der stattliche, viereckige, in mehreren Stockwerken sich verjüngende Thurm. Gesimse von zwei schräg ausladenden Bändern, zwischen welchen sich Friese mit Bildwerken befanden, trennen die einzelnen Geschosse. Alles Mauerwerk hat innen und aussen einen glänzenden Stucküberzug mit phantastisch-barocken Bildwerken. Die steinernen, mit Cement verbundenen Fussböden sind ebenfalls mit polirtem Stuck bekleidet.

Fig. 16—18. **Gebäude zu Mitla.** — Um einen Hof von 123' Länge stehen vier schmale, lange Gebäude auf stark vorspringendem Unterbau. Mächtige, breite Treppen von regelmässigen, gut gebrannten Steinen führen zu den dreifachen Eingängen, deren rechtwinklige Bedeckung ein granitner Sturz bildet. Das Hauptgebäude hat einen Saal, dessen Decke auf Porphyrsäulen von 15' Höhe ruht (vgl. den Grundriss Fig. 16); durch einen Gang (*a*) kommt man in den Hof (*b*), der von vier schmalen langgestreckten Gemächern umgeben ist. Grotesk erscheint die Behandlung der Mauerflächen (vgl. den Aufriss Fig. 17). Abweichend von den übrigen mexikanischen Bauten bestehen dieselben aus schräg aufwärts vorspringenden Bändern — einer wunderlichen Art mexikanischer Rustica — die sich in regelmässigen Zwischenräumen im Zickzack verkröpfen. Die Vertiefungen zwischen den Bändern schmücken am ganzen Baue glänzende musivische Muster aus gebrannten Steinen, von deren Linienverschlingungen vier Beispiele unter Fig. 18 gegeben sind.

Fig. 19 und 20. **Grabkammer zu Mexiko.** — Mit den unter Fig. 16 dargestellten Bauten sind mehrere unterirdische fürstliche Grabstätten verbunden, deren eine, mit kreuzförmigem Grundriss (vgl. Fig. 20), hier abgebildet ist. Aus dem von den vier Gebäuden (Fig. 16) umgebenen Hofe steigt man, wie der Durchschnitt Fig. 19 zeigt, in einem senkrechten Schacht (*a*), sodann auf mehreren Stufen aufwärts. Wo sich die vier Kreuzarme treffen, erhebt sich auf einem Steinblock eine runde Säule (*b*), welche die aus mächtigen Balken construirte flache Decke trägt. Die Mauerflächen sind mit rothen Mosaikmustern im Style des vorhergehend erwähnten Gebäudes geschmückt. — Fig. 10—20 aus Lord Kingsborough a. a. O.

Tafel 3.

BILDWERKE VON OCEANIEN UND MEXIKO.

Fig. 1—3. **Idole von den Sandwichinseln.** — Für die primitivste Stufe bildnerischer Thätigkeit sind gewisse seltsam geformte Idole bezeichnend, welche man auf den Morai's — den heiligen Stätten — der Sandwichinseln gefunden hat. Sie geben die menschliche Gestalt wieder, jedoch in wunderlichbarocker Weise hat dieselbe statt des Kopfes einen ungeheueren Helm, wodurch ein halb unheimlicher, halb lächerlicher Eindruck hervorgebracht wird. Die Gestalten haben 3—8' Höhe und stehen auf Steinpfeilern. — L. Choris, Voyage pittoresque autour du monde. 1821 ff.

Fig. 4—7. **Altmexikanische Gefässe.** — Die Bildnerei ist in Mexiko sowohl zur Verzierung der Gebäude und Geräthe, als auch in selbständiger Weise reichlich angewendet worden. Sowohl in Basalt und anderen Steinen, als in Metall und Thon wusste sie ihre Werke auszuführen. Wir geben zunächst mehrere Gefässe, sowohl der Form, als der charakteristischen Ornamente und bildlichen Darstellungen wegen. Fig. 4 ist ein Weihrauchgefäss von Thon aus Tlascala. Es steht auf drei Füssen, hat kreuzförmige und dreieckige Rauchlöcher und darunter ein Ornamentband. Die drei anderen, einer Privatsammlung zu Paris angehörenden Gefässe sind besonders ihrer Reliefdarstellungen wegen beachtenswerth. Fig. 5 und 6 zeigen, wie bei unverkennbarem Sinn für Naturbeobachtung im Einzelnen die menschliche Gestalt in phantastischer Weise aufgefasst wird. Dagegen erkennen wir an Fig. 7 in der Thierbildnerei ein naives Naturgefühl, das sich mit einem gewissen Geschick ausspricht.

Fig. 8 und 9. **Ornamente aus Xochicalco.** — Vermuthlich zum Schmuck von Gebäuden, etwa für Cassetten, bestimmt, da die Rückseite der Steine roh ist und nur die Vorderseite reliefirte Verzierungen hat. — Fig. 4—9 nach Lord Kingsborough a. a. O.

Fig. 10. **Basreliefs von Tiaguanaco.** — Auf dem Taf. 2, Fig. 5 abgebildeten Tempelthor zu Tiaguanaco befinden sich Reliefs, welche den barockphantastischen Schematismus alt-amerikanischer Kunst charakteristisch bezeichnen. Die menschliche Gestalt und selbst die Gesichtsbildung erscheint in ein willkürlich lineares Spiel aufgelöst. *a* ist die Sonne, mit Strahlen um den Kopf, in jeder Hand ein Scepter. Auf sie schreiten in drei Reihen 58 Gestalten zu, und zwar in der oberen und unteren Reihe die unter *b* dargestellten fürstlichen Figuren, Kronen auf dem Haupt und ein Scepter in der Hand tragend. Die mittlere Reihe bilden die Gestalten *c*, gleich jener geflügelt, aber statt des menschlichen mit einem Condorkopf versehen. Die Figur *d* ist das Ornament des die Reihen trennenden Bandes, ein umstrahltes Menschengesicht. Merkwürdig ist das Spiel mit kleinen Vogelköpfen, welche an den Kronen, den Sceptern, Flügeln, ja an allen Theilen der Figuren reichlich verschwendet sind. — Nach d'Orbigny a. a O.

Fig. 11—14. **Aztekische Idole.** — Das bizarr-phantastische Element verbindet sich hier wenigstens in der Kopfbildung mit naturgemässer Auffassung. Fig. 13 stellt die Blumengöttin dar. Besondere Sorgfalt ist auf den Kopfputz verwendet, der aus einer Stirnbinde mit herabhängenden Bändern und Federbüschen besteht. Um den Hals ist ein Tuch gelegt, wie es noch jetzt die Indianerinnen tragen. Fig. 14 ist der Sonnengott Tonatiu, ebenfalls in kauernder Stellung, auf dem Haupt ein Diadem von einer Form, wie es auch in germanischen Gräbern gefunden wird. Den Kopf umgeben Strahlen, den Hals ein Geschmeide.

Fig. 15. **Basaltner Opferstein.** — Es ist dies der Stein, auf welchem in dem grössten Tempel Mexiko's dem Kriegsgott Huitzilopochtli die Kriegsgefangenen geschlachtet wurden. Der Stein, dessen Oberfläche unsere Abbildung darstellt, misst 9' im Durchmesser bei 3' Dicke. Seine Vorderfläche ist mit figürlichen Darstellungen bedeckt.

Fig. 16. **Mexikanischer Krieger mit einem Kriegsgefangenen.** — Eine der Reliefdarstellungen des eben erwähnten Opfersteines, welche 15 Häuptlinge verschiedener Stämme von einem mexikanischen Fürsten unterjocht zeigen. Der letztere hat seinen Gefangenen, welcher demüthig naht und dem Sieger als Zeichen der Unterwerfung eine Blume überreicht, am Kopfputze gefasst. Die groteske Uebertreibung in der Darstellung des letzteren, die wahrscheinlich auf Analogieen der Wirklichkeit beruht, ist für die mexikanischen Bildwerke durchweg bezeichnend. Die Darstellung beträgt $^1/_8$ der Originalgrösse.

Fig. 17. **Basreliefs von Xochicalco.** — Die auf Taf. 2, unter Fig. 9 dargestellte Pyramide von Xochicalco ist mit Reliefs aus einem porösen, grobkörnigen Porphyr bedeckt. Sie zeigen in der Auffassung der Formen und der Bewegung mehr Natursinn als die übrigen Bildwerke. Merkwürdig ist, dass die Umrisslinien erhöht wie schmale Bänder ausgeschnitten sind. Der Kopfputz ist wiederum grotesk übertrieben. — Fig. 11—17 nach Nebel a. a. O.

Fig. 18. **Relief von Palenque.** — Kolossal, in Stuck ausgeführt an dem Taf. 2, Fig. 13 dargestellten Palaste. Die stehende Figur scheint der auf wunderlich verziertem Throne sitzenden eine Botschaft zu überbringen. Der Kopfputz ist seltsam outrirt, die Körperformen dagegen und ihre Bewegung beweisen wieder, dass die mexikanische Bildnerei, wo es galt, Scenen des wirklichen Lebens darzustellen, nicht ohne eine gewisse Lebendigkeit des Natursinnes war, und nur in den Idolen und hieratischen Bildwerken in's Abstruse einer unglaublich barbarischen Phantastik sich verirrte.

Fig. 19. **Mexikanisches Gemälde.** — Die Malerei der Mexikaner beschränkt sich auf einfarbige Ausfüllung der Umrisse, wobei möglichst lebhafte, grelle Farben beliebt waren. Die hier aufgenommene Darstellung ist Facsimile eines im Borgianischen Museum des Collegiums der Propaganda zu Rom befindlichen Bildes. — Fig. 18 und 19 nach Lord Kingsborough a. a. O.

Tafel 4.

ÄGYPTISCHE UND NUBISCHE BAUTEN.

Fig. 1—3. **Grottentempel zu Ibsambul.** — Während die meisten und bedeutendsten der ägyptischen Tempel Freibauten sind, finden sich an einigen Orten auch Tempelanlagen, welche in dem natürlichen Felsen ausgehöhlt sind. So bei Abu Simbel (Ibsambul) im unteren Nubien, wo die Enge des Thales wohl die Veranlassung war, dass Rhamses II. zur Zeit der höchsten Machtentwickelung Aegyptens die hier dargestellten beiden Tempel ausführen liess. Fig. 1 gibt die Ansicht der ungeheuren Façaden, welche mit ihren Bildwerken aus dem Felsen gehauen sind. Vor dem grösseren (links) halten vier kolossale sitzende Figuren, 65' hoch, welche aufgerichtet die Höhe von 80' erreichen würden, Wache. Der kleinere zeigt sechs minder gewaltige stehende Kolossalgestalten zwischen Wandpfeilern. Fig. 2 ist der Längendurchschnitt, Fig. 3 der Grundriss der kleineren Grotte. Sechs viereckige Pfeiler in zwei Reihen tragen die Felsdecke.

Hieroglyphen bedecken die Pfeilerflächen, das Kapitäl bildet einen weiblichen Kolossalkopf mit einem tempelartigen Aufsatz. An den Wänden ringsum bemalte Reliefs auf blauem Grunde, Tributdarbringungen, Opfer und andere Scenen aus dem Leben des Herrschers darstellend. — F. C. Gau, Neu entdeckte Denkmäler von Nubien. 1822.

Fig. 4 und 5. **Pyramide des Cheops.** — Durchschnitt der Pyramide und der Grabkammern. Unter allen Denkmälern der Welt sind die frühesten Zeugnisse einer hochalterthümlichen Cultur die Pyramiden von Memphis. Die drei grössten liegen bei dem heutigen Dorfe Giseh. Sie wurden von den Königen der vierten Dynastie, welche man in den Anfang des dritten Jahrtausends vor Christo setzt, von Cheops, Chefren und Mykerinos (Chufu, Schafra und Menkara bei den Aegyptern) als riesige Grabstätten ihrer Erbauer aufgeführt. Die grösste unter ihnen, hier im Durchschnitt dargestellt, mass ehemals 764' quadratischer Grundfläche und erreichte eine Scheitelhöhe von 480' 9". Gegenwärtig beträgt die Grundfläche 746' im Quadrat, die Höhe 450' 9". Ihr Kubikinhalt ist auf 89,028,000 Kubikfuss berechnet worden. Diese ungeheueren Bauwerke wurden indess, wie neuere Untersuchungen dargethan haben, nicht ursprünglich so umfassend angelegt, sondern zuerst in geringerer Grösse ausgeführt und dann durch mehrfache Ummantelung allmählich zu ihrer schliesslichen Riesengrösse gesteigert. Die Pyramiden wurden von unten auf in stufenförmigen Absätzen (gleich den mexikanischen) errichtet, sodann von oben anfangend die Lücken ausgefüllt, bis die ununterbrochene Neigung der Linie erreicht war, zugleich das Ganze mit Granitplatten verkleidet. Die hier abgebildete Pyramide des Cheops zeichnet sich ausser ihrer Grösse noch dadurch aus, dass sie drei Grabkammern enthält. Die erste, zu welcher der Gang *c d* hinabführt, liegt, im Felsen ausgehauen, 102' unter der Sohle der Pyramide. Der auf der 22sten Stufe hoch über dem Boden befindliche Eingang führt zu dem zuerst sich senkenden Gang *c*, der bei *d* sich theilt und mit dem einen Arme *e* aufwärts wendet. Von ihm zweigt sich ein horizontaler Gang *g* zur mittleren Kammer, von diesem der Gang *f* zur unteren ab. Alle diese Gänge sind ausserordentlich eng und niedrig, nirgends über 3' 4", manchmal jedoch nur bis zu 1½' hoch. Zuletzt erweitert sich der Hauptgang zu einer grossen Galerie *h*, welche bei 5' 2" Breite 28' hoch und mit kolossalen, fein gefugten Blöcken bekleidet ist, die oberwärts sparrenförmig gegen einander geneigt, die Decke bilden. Von den Grabkammern (vgl. Fig. 5) wird die untere *b* der Königin, die obere *a* dem Könige zugeschrieben. Zur letzteren gelangt man aus der Galerie durch einen niedrigen Gang *l m n* von abwechselnder Höhe, der durch Fallthüren verschliessbar war. Die Kammer ist 34' hoch, 17' lang, 19' breit und ganz mit geschliffenen Granitplatten bekleidet. Zur Entlastung ihrer Decke finden sich bei *k* über derselben fünf niedrige, durch Granitblöcke getrennte Räume ausgespart, deren oberster mit schräg gegeneinander gestellten Blöcken bedeckt ist. Die Grabkammer umschloss bei ihrer Aufdeckung Nichts als den zertrümmerten Sarkophag des Königs von thebaischem Marmor. Die zweite Kammer, 17½' lang, 15' 10" breit, hat eine Decke von sparrenartig verbundenen Granitblöcken.

Fig. 6. **Pyramide von Saccara.** — Die Pyramidengruppe von Saccara scheint die jüngsten der memphitischen Pyramiden zu enthalten. Unter ihnen macht sich die hier mitgetheilte, gegen Daschur zu gelegene dadurch bemerklich, dass der Neigungswinkel der vier Flächen etwas unter der halben Höhe gebrochen ist.

Fig. 7 und 8. **Stufen-Pyramide.** — Diese ebenfalls in der Nähe von Memphis befindliche Pyramide zeigt in ihren stufenförmigen Absätzen deutlich das der Vollendung vorhergehende Stadium des Baues und gibt

dadurch Aufschluss über die angegebene Entstehungsweise dieser grossartigen Werke. Fig. 7 stellt sie von oben gesehen dar. — Fig. 4—8. Description de l'Égypte, Antiquités, T. IV u. V. 1822—23.

Fig. 9 und 10. **Pyramide von Meroë.** — Der Spätzeit ägyptischer Kunst gehören die Pyramiden von Meroë an, welche jene uralten riesenhaften Grabstätten nachahmen, ohne dabei eine gänzlich veränderte Gefühlsweise verläugnen zu können. Dieselbe gibt sich nicht bloss in den kleineren Massen, sondern auch in der weit schlankeren Anlage und der Hinzufügung eines Portalvorbaues zu erkennen. Auch das im oberen Theile der Vorderseite angebrachte Fenster ist eine lediglich decorative Zuthat. Die Pyramide ist an den Ecken abgekantet und aus 1' hohen, 2½' langen Quadern massiv ohne Gänge und Grabkammer ausgeführt. Nur der Vorbau umschliesst einen kapellenartigen Raum mit einem monolithen Altar, auf welchem ein Idol steht. — Fr. Cailliaud, Voyage à Méroé. 1826.

Fig. 11 und 12. **Tempel bei Medînet Habu.** — Unter den ungeheueren Ruinen der ehemals mächtigen Pharaonen-Residenz Theben, welche jetzt nach umliegenden Dörfern benannt werden, gehört dieser Tempel zu den einfacheren Anlagen dieser Art. Der Eingang führt in den Vorhof *a* (Fig. 12), dessen Decke durch zwei Rundsäulen gestützt wird; sodann gelangt man, einige Stufen emporsteigend, in einen zweiten Vorraum, den zwei Säulen und Pilaster von dem ersteren trennen. Von hier steigt man auf einer Seitentreppe zu einem Obergeschoss empor, welches sein Licht durch ein Fenster *d* erhält; gerade ausgehend kommt man dagegen durch drei Thüren in die heiligen Räume *c*. An der Façade (Fig. 11) begegnen uns einige charakteristische Merkmale des ägyptischen Freibaues: das schräge Ansteigen der Mauern, die Einfassung der Ecken durch einen Rundstab, der sich auch unter dem Gesimse fortzieht, endlich das aus einer mächtigen Kehle und Platte bestehende Krönungsgesimse mit der geflügelten Sonnenscheibe in der Mitte.

Fig. 13 und 14. **Tempel zu Elephantine.** — Dieser jetzt grösstentheils zerstörte kleine Tempel, der Spätzeit ägyptischer Kunst angehörend, hat die dort nur ausnahmsweise vorkommende Form eines von einer Reihe Pfeiler (oder Säulen) umschlossenen schmal rechteckigen Cellenraumes. Hier bilden Pfeiler den Peristyl, und nur an den beiden Schmalseiten stehen statt ihrer zwei Säulen von der unter Fig. 25 abgebildeten Gestalt. Die Pfeiler erheben sich auf hoher Brüstungsmauer, die gleich den übrigen Umfassungswänden, abweichend von dem üblichen Stil der ägyptischen Bauwerke, senkrecht, nicht in schräger Neigung, aufsteigt. Zwischen den beiden Säulen fehlt die Brüstungsmauer, um den Eingang dort frei zu lassen. Das Kranzgesims zeigt die in Aegypten gewöhnliche Form.

Fig. 15—17. **Oestlicher Tempel auf Philä.** — An der reichen decorativen Mannigfaltigkeit der Säulenkapitäle erkennt man leicht, dass auch dieses Heiligthum der Spätzeit ägyptischer Kunst zuzuschreiben ist. In der That gehören die Tempel der Insel Philä der Ptolemäerzeit an. In ihrer abweichenden Anlage scheint sich das Bestreben kund zu thun, die griechische Tempelform mit den Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Bauweise zu verbinden. Der Grundriss (Fig. 17) beweist dies. Das länglich-rechtwinklige Gebäude wird auf drei Seiten von einem Säulenperistyl *c* umgeben. Nur an die Vorderseite legt sich ein besonderer, von Mauern umschlossener Vorhof *a*, aus welchem man in die Cellen *b* gelangt. Die Ausschmückung des Gebäudes ist eine ungemein reiche. Sämmtliche Flächen der Mauern und der zwischen den Säulen befindlichen Brüstungen sind, wie Fig. 15 und 16 zeigen, mit bildlichen Darstellungen, farbigen Reliefs bedeckt, die reihenweise über einander folgen. Auch von der Decoration der die Flächen einfassenden Rundstäbe, sowie der Kranzgesimse, gibt dieser

Tempel eine Anschauung. Die Säulenkapitäle tragen die der spätesten Zeit ägyptischer Kunst vorzugsweise eigene Form eines mannigfach verzierten Kelches, auf welchem vier Masken ruhen, die einen tempelartigen Aufsatz tragen, so dass die Verbindung zwischen Kapitäl und Architrav durch ein barockes Formenspiel bewirkt wird.

Fig. 18 und 19. **Westlicher Tempel auf Philä.** — Dieser kleine, ebenfalls späte Bau, nur aus einer ganz von Säulen umschlossenen Halle bestehend, scheint als Gehege eines der heiligen Thiere der Aegypter gedient zu haben. Zwischen den Säulen finden sich auch hier Brüstungsmauern; die Kapitäle haben die Kelchform mit verschiedener Pflanzen-Decoration; dagegen ist der Aufsatz, der sie mit dem Architrav verbindet, ein einfaches viereckiges Pfeilerstück. Reliefs und Hieroglyphen bedecken sämmtliche Mauerflächen.

Fig. 20—22. **Gebäude bei Medînet Habu.** — Das einzige erhaltene Beispiel ägyptischer Privat-Architektur. Es gehört als Nebengebäude zu der grossartigen Denkmälergruppe von Theben und hat von den Franzosen den Namen „Pavillon“ erhalten. Seine ehemalige Bestimmung wird sowohl durch die Anlage, als durch die auf das Privatleben des Königs bezüglichen Darstellungen der inneren Räume angedeutet. Der Hauptheil ist quadratisch (vgl. Fig. 21 und den unter Fig. 22 gegebenen Durchschnitt nach der Linie *cd*), dreistöckig, mit Zimmern, deren Fenster zum Theil balkonartige Vorsprünge haben. Schmale Gänge *b*, einen Hofraum umschliessend, verbinden das Hauptgebäude mit zwei vorspringenden Flügeln *a*, welche mit schrägen Mauern sich pylonenartig erheben, während die übrigen Wände lothrecht sind. Statt des Kranzgesimses umgibt ein Zinnenkranz das flache Dach. Das Gebäude ist bis zur Linie *ef* verschüttet, das Untere daher Restauration.

Fig. 23—30. **Details ägyptischer Säulen.** — Die vorzugsweise den ägyptischen Stil bezeichnenden Säulenkapitäle lassen sich auf zwei Grundformen zurückführen: die geöffnete und die geschlossene Lotusblume. Die erstere zeigt Fig. 23, vom grossen Tempel zu Kûm Ombu, dem alten Ombos; über dem weitausladenden Kelchrande erhebt sich die Platte, auf welcher das Gebälk ruht. Die letztere Fig. 25 (mit dem Durchschnitt nach Linie *ab* in Fig. 24) mit einem aus mehreren Rundstäben — Pflanzenstengeln — zusammengesetzten Schafte, und Fig. 28 (mit dem Durchschnitt in Fig. 29) vom Palast zu Medînet Habu, mit einfach cylindrischem Schaft, der sich verjüngt und unten mit scharfer Einziehung auf der runden pfühlartigen Basis steht. Eine dritte, späte Form, das Maskenkapitäl, Fig. 26, vom östlichen Tempel auf Philä, ahmt eine Palme mit ihren Blättern nach und hat als Aufsatz vier Hathor-Gesichter, welche ein Tempelchen tragen. Fig. 27 gibt den Durchschnitt nach *ab*; die Kreislinien bezeichnen den Kapitälrand, die an den Ecken bei *c* ausgezackten Quadratlinien den Tempelaufsatz. Fig. 30 stellt einen Säulenschaft dar, der abweichend von der in Fig. 28 gezeichneten Form ohne Einziehung auf einer viereckigen Plinthe ruht. Sämmtliche Säulen sind mit Ornamenten und Hieroglyphen in bunten Farben bedeckt.

Fig. 31—33. **Aegyptische Gesimsformen.** — Die Hohlkehle, mit Ornamenten und Hieroglyphen bemalt, der Rundstab unter ihr, als Band charakterisirt, oben die einfache Platte, auf welcher manchmal noch ein Glied wie in Fig. 32 (Durchschnitt davon in Fig. 31), das sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente des Gesimses, wie es die Mauern, Thüren und Brüstungen abschliesst. Fig. 32 gehört zum Tempel von Philä (Fig. 19). — Fig. 11—33. Description de l'Égypte.

Tafel 5.

ÄGYPTISCHE UND NUBISCHE BAUTEN.

Fig. 1 und 2. **Pylonen des Tempels zu Luxor.** — Der Tempel zu Luxor, eines der grossartigen Denkmäler Thebens, erhielt gleich vielen ägyptischen Denkmälern nachträgliche Vergrösserungen, indem Ramses der Grosse dem von Amenhotep III. erbauten Heiligthume einen gewaltigen, von Säulenhallen umgebenen Vorhof (vgl. Fig. 2) sammt Pylonenbau hinzufügte. Wie der Grundriss zeigt, wich er dabei von der Axenrichtung des Gebäudes ab, um dasselbe mit dem benachbarten Tempel von Karnak in Verbindung zu setzen. Den Eingang der grösseren Tempel bezeichnet bei den Aegyptern immer ein Pylonbau; d. h. zwei mit schrägen Wänden aufsteigende, thurmartige Bauten, welche das Portal (Fig. 1 und 2 bei *e*) einschliessen. Dieselben zeigen die übliche Gesimsbildung, den Rundstab, nebst Hohlkehle und Platte, die der Fläche aufgemeisselten bemalten Reliefs, Kriegsthaten des Erbauers, Tributdarbringungen u. s. w. darstellend. Vor dem Eingange erheben sich zwei Obelisken *a* und *b*, mit Hieroglyphen ganz bedeckt, der grössere 75½' hoch, der kleinere neuerdings nach Paris entführt, wo er die Place de la concorde schmückt; ausserdem vier sitzende Kolossalstatuen aus Granit.

Fig. 3—5. **Palast zu Qurna.** — Abweichend von den gewöhnlich rings von Mauern umschlossenen Tempeln hat dieses zur Gruppe von Theben gehörende, von König Sethos I. zur Ehre des Ammon-Ra und „zur Wohnung der Jahre“ errichtete Gebäude an der Front eine offene Säulenhalle (vgl. Fig. 3), die zu drei Pforten führt. Durch diese gelangt man (vgl. den Grundriss Fig. 5) in drei getrennte Vorhallen, deren Decken auf Säulen ruhen und die mit verschiedenen Gemächern zusammenhängen. In der Tiefe des Gebäudes ist ein Pfeilersaal *d*, zu dessen beiden Seiten offene Höfe *c* liegen. Der Durchschnitt Fig. 4 ist in der Linie *ef* genommen.

Fig. 6—9. **Grabmal des Osymandyas bei Medînet Habu.** — In diesem grossartigen, zum Theil in Trümmern liegenden Gebäude hat man das von Diodor als Grabmal des Osymandyas bezeichnete Monument wiedererkannt. Den Inschriften nach ist es von Ramses II. dem Grossen und zwar als dessen Grabtempel (Memnonium) errichtet worden. Es gehört zu den mächtigsten ägyptischen Werken und wird besonders wegen seiner edlen Verhältnisse gerühmt. Seine Anlage ist im Wesentlichen die allen grösseren Tempelbauten gemeinsame, dass man, durch das von Pylonen eingeschlossene Portal getreten, zuerst in einen von Säulenhallen umzogenen Vorhof kommt; auf diesen folgt ein Vorsaal, dessen Steindecke von Säulenreihen getragen wird; aus diesem gelangt man in kleinere, niedrigere Räume und endlich in die Cellen, wo das Bild des göttlich verehrten Pharaonen thront. Manchmal sind zwei Vorhöfe angeordnet, wie auch unsere Abbildung zeigt (Fig. 9 unter *b* und *g*), jeder mit einem Pylonenbau verbunden. Der erste Vorhof *b* hat nur an beiden Seiten eine Säulen- und eine Pfeilerreihe mit anlehnenden Statuen. (Vgl. den Längendurchschnitt Fig. 8 und den in der Linie *tu* genommenen Querschnitt Fig. 6.) Vor dem zweiten Pylonenpaar sieht man zwei Granitstatuen *d* und *e*, erstere das Kolossalbild des Ramses, letztere eine kleinere weibliche Gestalt. Der zweite Vorhof *g* ist rings von Hallen umgeben, hat die Pfeiler mit den anlehnenden Statuen dagegen an den Querseiten (vgl. den in der Linie *vw* genommenen Querschnitt Fig. 7). Den Eingang *l* in den Säulensaal *m* be-

wachen zwei Statuen *i*, über welchen die Halle ein Oberlicht *k* hat. Der nun folgende Raum *m*, der keiner grösseren ägyptischen Tempelanlage fehlt, hat eine auf 60 in 10 Querreihen aufgestellten Säulen ruhende Steindecke. Die mittleren beiden Reihen, stärker und höher als die übrigen, tragen auch eine höher liegende Decke. Sein Licht empfängt der Saal durch vergitterte Oeffnungen, welche durch die Höhendifferenz der verschiedenen Theile entstehen. Sodann gelangt man in zwei kleinere Säulensäle *n*, von diesen in mehrere Reihen von Gemächern *o*, und endlich in die Cella *p* mit dem Sarkophag *q*, über welchem ein Baldachin *r* aufgehängt war. Bemerkenswerth ist, dass die Gemächer immer niedriger und düsterer werden, je mehr man sich der Cella nähert. Die Wände sind mit Reliefdarstellungen der Heldenthaten und der Götterverehrung des grossen Ramses bedeckt. — Fig. 1–9. Descr. de l'Égypte.

Fig. 10 und 11. **Felsentempel von Girscheh.** — Auch dieser im unteren Nubien bei Girscheh (Gerf Hussên) liegende Bau verdankt seine Entstehung Ramses dem Grossen. Die Tempelanlage ist hier in den Felsen hinein gearbeitet, dennoch fehlt der im Freien liegende Vorhof *d* mit seinem Pylonbau nicht. Er hat an der Vorderseite eine Säulenreihe, an beiden Langseiten Pfeiler mit anlehnenden Statuen (vgl. den in der Linie *a b* genommenen Längendurchschnitt Fig. 11). Von hier kommt man in die Grotte *f* mit eben solchen Pfeilern und Kolossalstatuen. In den Wandnischen ausserdem 24 kleinere Statuen. Daran schliesst sich eine kleinere Pfeilergrotte *g*, von welcher man zu den Seitengemächern *h* und den Cellen *i* gelangt. — F. C. Gau, a. a. O.

Fig. 12 und 13. **Nische eines Sanctuariums.** — Der Durchschnitt (Fig. 13) zeigt die Anlage, der Aufriss (Fig. 12) die sorgfältige Ausschmückung dieser aus einem schönen schwarzen Granitblock gearbeiteten Nische.

Fig. 14 und 15. **Säulenbasis von Hermopolis magna.** — Von einer in Mittelägypten bei Aschmunein gelegenen zerstörten Tempelhalle aus der Spätzeit ägyptischer Kunst. Der Schaft besteht aus acht gebündelten Stengeln (vgl. den Durchschnitt Fig. 15), ist mit Bändern umzogen und ruht auf einem runden Pfühl.

Fig. 16 und 17. **Sockelverzierungen.** — Beide aus der Spätzeit, Fig. 16 von den Brüstungsmauern des westlichen Tempels auf Philä (Fig. 18 und 19 auf Taf. 4), Fig. 17 vom grossen Tempel zu Denderah. Die Rundstäbe sind hier wie immer durch Bänder charakterisirt, die Flächen mit Ornamentsäumen versehen. — Fig. 12—17. Descr. de l'Égypte.

Tafel 6.

ÄGYPTISCHE BILDENDE KUNST.

Fig. 1. **Statuen im Felsentempel zu Girscheh.** — Die Bildnerei der Aegypter hat im Zusammenhange mit der Architektur die reichhaltigste Anwendung und eine hohe Blüthe erfahren. Die äusseren und inneren Flächen der Gebäude sind mit Reliefs bedeckt, die Höfe, die Hallen und die Cellen mit Statuen oft in den kolossalsten Dimensionen geschmückt. Ein strenger Kanon regelte die Behandlung des menschlichen Körpers, doch findet sich innerhalb dieser Gränze ein Fortschreiten von schwereren zu schlankeren Verhältnissen und auch manche locale Abweichung. Zu den letzteren gehören die ungewöhnlich plumpen Verhältnisse nubischer Sculpturen, wie z. B. der hier abgebildeten drei Statuen aus dem Felsen-

tempel zu Girscheh (vgl. Taf. 5, Fig. 11), der durch Ramses den Grossen errichtet wurde. — Gau, a. a. O.

Fig. 2. **Weibliche Basaltfiguren von Theben.** — Diese in den Königsgräbern zu Theben gefundenen Statuen geben eine Anschauung von dem Streben nach individueller Charakteristik, nach Portraitwahrheit, welches bereits in der frühesten Zeit der ägyptischen Bildnerei hervortritt. Das Material der Statuen ist meistens Granit oder wie hier Basalt, und in der Bearbeitung desselben haben die ägyptischen Künstler eine ausserordentliche Meisterschaft erlangt.

Fig. 3. **Broncefigur von Queneh.** — Auffassung und Behandlung dieser von vorn und im Profil in $^{1}/_{45}$ der Grösse des Originals abgebildeten Figur sprechen sie einer Frühepoche ägyptischer Kunst zu. Der Körper ist mit gutem Verständniss und lebendigem Natursinn behandelt und, ausser dem der Landestracht ureigenthümlichen künstlich zusammengelegten Schurze, völlig nackt. Die Kopfhaube mit den beiden über die Schultern nach vorn herabfallenden Enden ist vorn mit der Uräusschlange, dem Symbol der Herrschermacht, verziert.

Fig. 4. **Basrelief von einem Palast zu Theben.** — Die grösste Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit erreicht die ägyptische Plastik in den zahlreichen flach reliefirten und bemalten Darstellungen, welche die Wände der Tempel, Gräber und Paläste schmücken. Sie geben einfach treue Schilderungen des öffentlichen und Privatlebens, der Schlachten und Siege, der Gottesverehrungen der Herrscher, der alltäglichen Beschäftigungen aller Art. An dem hier abgebildeten Krieger spricht die wohl verstandene körperliche Form und Bewegung erfreulich an, der Schild, der Panzer aus Thierfellen, der mit einer Binde befestigte Schurz, die schwarz und gelb gestreifte Haube und die Sandalen gehören zur nationalen Tracht.

Fig. 5. **Basrelief von El Kab.** — Auch dieses in der Grotte von El Kab (Eileithyia) befindliche Relief bekundet die schlicht natürliche Auffassungsweise der ägyptischen Reliefplastik, die besonders bei den Thierfiguren sich zu grosser Feinheit steigert. Zugleich wird an den beiden männlichen Gestalten eine conventionelle Schranke ersichtlich, welcher das ägyptische Relief niemals zu entgehen vermocht hat. Während nämlich die Figuren sammt den Köpfen im Profil aufgefasst sind, wird die Brust stets von vorn in ganzer Breite dargestellt, was bei aller sonstigen Freiheit der Bewegung den Gestalten etwas Befangenes gibt.

Fig. 6. **Basrelief von Theben.** — Die zuletzt gemachte Bemerkung findet hier eine besonders in's Auge fallende Bestätigung. Es ist wieder ein ägyptischer Soldat, der mit dem Schilde den Angriff eines Feindes parirt. Der grosse Rundschild ist gelb, das eiserne Band blau gefärbt; Panzer und Schurz von Thierfellen. Eigenthümlich ist der doppelgehörnte Helm.

Fig. 7. **Gemälde aus einem Königsgrabe von Theben.** — Die Königsgräber bei Theben (Biban el Moluk), die Gräber der Könige, Prinzen, königlichen Beamten u. s. w. aus der 18. bis 20. Dynastie enthaltend, sind in verschwenderischer Pracht mit Wandmalereien geschmückt. Der Haupt-Saal (goldene Saal) im Grabe des Königs Sethos I. ist ganz auf gelbem Grunde mit Darstellungen, welche sich auf das Leben des Herrschers nach dem Tode beziehen, ausgestattet. Die hier abgebildete Figur in reicher, zierlich angeordneter Tracht, in der Linken das Scepter und in der Rechten das Henkelkreuz haltend, wird durch die Kopfbinde als ein vornehmer Würdenträger, durch die am Kopf befestigte Feder wahrscheinlich als Richter bezeichnet. Besonders auffallend ist hier die von vorn dargestellte Brust.

Fig. 8. **Basrelief von Theben.** — Die mit edlem, feinem Naturgefühl behandelte Jünglingsgestalt wird durch die herabhängende Kopfbinde und den Uräus an der Stirnseite der Haube als fürstliche Person bezeichnet.

Fig. 9. **Basrelief von Theben; Kampfscene.** — Der ägyptische Krieger, durch geringeltes Haar, Schurz und Sandalen von den fremden Gegnern unterschieden, hat den Einen mit dem Speer niedergestreckt und ist im Begriff, dem Anderen, bereits verwundeten, den Todesstoss zu versetzen. Die Composition ist von grösster Lebendigkeit und Frische.

Fig. 10. **Relief von Damanhour.** — Die Göttin Isis; der zierliche Kopfputz und die nackten Theile sind in dem feinkörnigen Kalkstein vortrefflich ausgeführt.

Fig. 11. **Basrelief aus einem Königsgrabe zu Theben.** — Eine der wenigen phantastisch-symbolischen Bildungen der ägyptischen Kunst sind menschliche Flügelfiguren, wie die hier abgebildete, reich bemalte weibliche Gestalt, die den schrägen Thürausschnitt einer Grabgrotte zu Theben schmückt.

Fig. 12. **Broncene Amuletfigur einer Katze.** — Aus den Gräbern von Saccara, ein Muster von dem vortrefflichen Natursinn, mit welchem die ägyptischen Thierdarstellungen ausgeführt sind.

Fig. 13. **Basrelief von Theben.** — Die hintere Figur ähnlich der unter Fig. 11 dargestellten, die vordere als menschliche Gestalt mit einem Sperberkopf behandelt. Die Aegypter gaben bekanntlich meistens den Götterstatuen Thierköpfe.

Fig. 14. **Kolossaler Widdersphinx.** — Eine von den beiden unweit des östlichen Tempels zu Theben befindlichen Statuen, von vorn und im Profil abgebildet. Zwischen den Vordertatzen steht eine kleine menschliche Figur mit einem Hieroglyphenstreifen.

Fig. 15. **Vase mit Sphinxdeckel aus Theben.** — Wohl aus spätägyptischer Zeit.

Fig. 16. **Löwenfigur aus Denderah.** — In gebrannter Erde ausgeführt.

Fig. 17. **Weibliche Amuletfigur.** — Ebenfalls von gebrannter Erde. Der Ring auf dem Rücken ist zum Durchziehen der Schnur.

Fig. 18 und 19. **Kinderkopf aus Saccara.** — Von vorn und im Profil gesehen, von charakteristisch-individuellem Gepräge.

Fig. 20 und 21. **Vasen.** — Erstere in dunkelgrüner Farbe auf die Mauer des grossen Tempels von Philä gemalt, letztere aus einer Grotte zu Saccara.

Fig. 22. **Käferpaste.** — Grün mit geflochtenen Ornamenten an der Unterfläche; der Obertheil hat die Gestalt eines Scarabäus. — Fig. 2—22. Description de l'Égypte.

Tafel 6. A.

ASSYRISCHE ARCHITEKTUR.

In den Euphratländern sind in den letzten Decennien, besonders durch die Nachforschungen der Franzosen unter Botta und Place, und der Engländer unter Layard, zahlreiche Zeugnisse einer alterthümlichen Kunstthätigkeit aufgedeckt worden, welche dem assyrischen Reiche von Ninive angehören. Am oberen Tigris, der Stadt Mosul gegenüber, hat man in

einer weiten Reihe von Trümmerhügeln die Spuren jenes einst so mächtigen Ninive aufgefunden, dessen Umfang nach dem Berichte der Alten zwölf Meilen mass. Die verschiedenen Hügelgruppen scheinen die hervorragendsten Paläste der ungeheueren Stadt zu bezeichnen, und zwar sind deutliche Anzeichen vorhanden, dass dieselben mehreren Epochen der assyrischen Geschichte angehören, da die älteren bis in die Zeit um das Jahr 1000 v. Chr. hinaufreichen, die jüngeren mehrere Jahrhunderte später entstanden sind. Die ältesten Denkmäler sind die des Hügels von Nimrud, des südlichsten der ganzen Gruppe. Auf der Nordwestecke desselben sind die Reste einer an der Basis 150' breiten Stufenpyramide zum Vorschein gekommen, die man als ein Grabdenkmal der assyrischen Könige erkannt hat. Daneben die Trümmer des grossen Nordwestpalastes. Ausserdem geringe Ueberbleibsel eines Centralpalastes, der im Alterthume bereits zerstört worden ist und seine Reliefs zu der Ausschmückung eines dritten, des jüngeren Südwestpalastes, hergegeben hat. Der nördlichste Hügel enthält den Palast von Khorsabad, der mittlere den von Kujjundschik, beide der jüngeren Epoche assyrischer Kunst angehörend.

Alle diese Bauten sind auf breiten und hohen Terrassen angelegt. Um einen oder mehrere Höfe ziehen sich Reihen von schmalen und langen Zimmern, Sälen und Corridoren hin. Das Material besteht aus Ziegeln, die an der Sonne getrocknet sind. Die Mauern haben die ausserordentliche Dicke von zwei, drei, selbst fünf Metern. Nur in ihren unteren Theilen erhalten, zeigen sie keinerlei Spur von arckitektonischer Gliederung. Vielmehr sind sie in ganzer Ausdehnung mit Reliefplatten von Alabaster bedeckt, welche bisweilen eine Höhe von 8—10' erreichen und in Reihen übereinander angebracht sind. Oberhalb derselben scheint ein Fries von glasirten buntfarbigen Ziegeln den Abschluss der Wand gebildet zu haben. Spuren eines massiven Säulenbaues, einer steinernen Bedeckung haben sich nicht gefunden, und es erleidet keinen Zweifel, dass solche nicht vorhanden gewesen sind, dass vielmehr die Gemächer mit Holzdecken versehen waren. Auch von der Art, wie die Räume erleuchtet wurden, hat sich in den Ruinen keine Andeutung auffinden lassen.

Fig. 1 und 2. **Palast von Khorsabad.** — Der durch Botta entdeckte und von Place weiter ausgegrabene Palast zu Khorsabad, welcher vom König Sargon (721—704 v. Chr.) erbaut wurde, liegt auf einem terrassirten Hügel aus Backsteinen, umgeben von einer jetzt zerstörten Umfassungs-Mauer (*p*), welche durch Thürme befestigt war. Ein Theil der Terrasse, auf welcher der Palast liegt, schiebt sich über die Linie der Umfassung vor, so dass diese bei (*t t*) einen rechtwinkligen Ausbug bildet. Der Haupteingang liegt an der Innenseite (bei *b*). Man gelangt zu demselben auf einer Doppeltreppe (*a*) und hat hier in dem mit Fliegelstieren und anderem symbolischem Bildwerk ausgestatteten Hauptportal, von dem wir in Fig. 2 eine Reconstruction geben, einen der besterhaltenen Theile des Gebäudes vor sich. Abgesehen von solchen Thordurchgängen stehen von diesem bisher am vollständigsten durchforschten Palaste auch nur noch die unteren Theile der labyrinthisch verzweigten Wandmassen aufrecht. Aus der Disposition des Grundrisses und aus dem mit Keilschrift versehenen bildnerischen Schmuck der Wände hat man die ursprüngliche Bestimmung der Räumlichkeiten zu errathen versucht. An den grossen vorderen Hof (*c*) scheinen sich links die Wohnräume der königlichen Familie (*d—h*), rechts die Wirthschaftslocalitäten angeschlossen zu haben; alle Gemächer dieser Abtheilungen gruppiren sich wieder um kleinere Höfe herum. Ein zweiter grosser Hof (*k*) bildet dann den Zugang zu dem eigentlichen Palaste des Königs (*m*). Mittelst einer Rampe (*r*) und durch die Portale *s* und *l* konnte der Herrscher, ohne die vorderen Gebäude zu berühren, in den Palast gelangen, Gesandte und

tributpflichtige Völkerschaften hier empfangen u. s. w. Der vorspringende Flügel zwischen den Terrassen *t t* scheint die Repräsentationsräume enthalten zu haben und der am reichsten ausgestattete gewesen zu sein. Bei *n* liegt ein kleines isolirtes Gebäude, in dem man die Palastkapelle erkennen will. Die Terrasse, auf welcher der Bau ruht, hat eine Bekleidung aus schwarzem Basalt mit einer aus grauem Kalkstein hergestellten Bekrönung, deren Profil (Rundstab, Hohlkehle und Platte) an die Gesimsform der ägyptischen Baukunst erinnert. Ebenfalls von sacraler Bestimmung scheint der kleine pyramidale Bau *o* gewesen zu sein, von dem wir in Fig. 3 eine Ansicht geben.

Fig. 3. **Pyramide von Khorsabad.** — Dieser Bau stimmt sowohl in seiner stufenförmigen Anlage als auch in der Art seiner Bekleidung mit den babylonischen Stufenpyramiden, namentlich mit dem Stufenbau von Birs-i-Nimrud (Borsippa), dem alten Belustempel, überein. Auf seiner Höhe scheint, wie dort, ein Altar oder ein kleiner Tempel gestanden zu haben. Von den Stufen der Pyramide haben sich noch vier erhalten, deren unterste etwa 40 Meter im Gevierte misst. Die Stufen sind mit farbig emaillirten Ziegeln bekleidet, und zwar in aufsteigender Linie weiss, schwarz, gelblichroth, blau. Aus der Analogie des Belusthurmes, von dem das Gleiche berichtet wird, kann man schliessen, dass noch drei Stockwerke folgten, welche in rother, silberner und goldener Emaillirung prangten. Das Ganze mag eine Höhe von etwa 40 Meter erreicht haben. Eine um sämmtliche Stockwerke sich herumziehende Rampe bildete den Aufgang. Die Wände waren durch eingetiefte Streifen gegliedert und mit abgestuften Zinnen bekrönt. — Fig. 1—3 aus Place, Ninive et l'Assyrie. 1865 ff.

Fig. 4. **Assyrische Burg; Relief von Kujjundschik.** — Die Reliefdarstellungen an den Wänden geben uns mannigfache Anschauungen von Baulichkeiten, welche bei dem ruinösen Zustande der assyrischen Paläste selbst von doppeltem Werthe sind. So zeigt dieses Relief aus Kujjundschik eine auf einem Hügel angelegte Befestigung, welche links von einem zweistöckigen Gebäude flankirt wird. Besonders interessant sind an demselben die beiden Galerien, deren Oeffnungen von Säulenpaaren mit Volutenkapitälen untertheilt werden. Das Motiv dieser Säulengalerien ist bei der Reconstruction der Portalthürme (Fig. 2) benutzt. Die fächerartigen Formen über der unteren Galerie scheinen Baumpflanzungen anzudeuten, ähnlich den sogenannten hängenden Gärten der Semiramis, welche wir uns ebenfalls als terrassirte Stufenbauten zu denken haben. — Layard, The monum. of Niniveh. London. 1849.

Fig. 5. **Kuppelbauten; Relief von Kujjundschik.** Das hier abgebildete Relief veranschaulicht die verschiedenen Häuserformen der alten Assyrer. Es sind einfache kastenartige Gebäude mit schmalem Eingang und einer erhöhten Plattform, an deren Stelle bei andern Häusern die backofen- oder bienenkorbförmige Kuppel tritt, wie wir sie heute noch häufig im Süden antreffen. Die Oeffnung oben in der Kuppel dient als Rauchfang. — Layard, a. a. O.

Fig. 6. **Zeltartiger Bau; Nimrud.** Diese Darstellung ist einem Relief von Nimrud entnommen, welches Trossknechte mit dem Warten der Pferde beschäftigt zeigt. Der zeltartige Bau scheint gezimmert und mit einem gemusterten Stoff überspannt zu sein, von dem knospenförmige Troddeln herabhängen. Eigenthümlich sind die beiden gegenübergestellten Widder, welche die Pfostenknäufe bekrönen. — Layard, a. a. O.

Fig. 7. **Galerie; Khorsabad.** Dieser kleine, am Wasser gelegene Bau hat in seiner Durchbildung Verwandtschaft mit den Galerien der Burg auf dem oben betrachteten Relief von Kujjundschik (Fig. 4). Wir erkennen hier deutlich die beiden Säulen mit ihren aus zwei Volutenpaaren bestehen-

den Kapitälen, auf denen noch abgestufte Abaken ruhen. Nach dem gedrechselten Fuss, auf dem der Bau links im Wasser steht, scheint es ein aus Holz construirter Pavillon zu sein. Die Bekrönung ist mit dem gewöhnlichen abgestuften Zinnenkranz versehen. — Place, a. a. O.

Fig. 8. **Säulen; Relief von Kujjundschik.** Auf dem Relieffragment aus Kujjundschik, welches wir hier wiedergeben, zeigen sich einige Säulenbasen, welche ganz nach Art der frühmittelalterlichen Kunst auf die Rücken von schreitenden Löwen und geflügelten Thieren gestellt sind. Es ist hiernach sehr wahrscheinlich, dass derartige Combinationen in der assyrischen Architektur üblich gewesen sind, obwohl sich freilich bisher in den Ruinen keinerlei sichere Spuren von Säulen überhaupt gefunden haben. — Layard, a. a. O.

Fig. 9. **Heiliger Baum; Khorsabad.** In dieser eigenthümlichen ornamentalen Bildung will man den heiligen Lebensbaum der alten Assyrier erkennen. Dass darin jedenfalls ein religiöses Symbol dargestellt ist, wird durch den Zusammenhang bezeugt, in welchem das Gebilde erscheint. Bald finden wir Gestalten von priesterlichem Charakter, bald die Könige selbst neben ihm knieen. Auch unmittelbar neben dem Bilde des Schutzgottes der Könige kommt es vor. — Botta et Flandin, Monum. de Ninive. 1849.

Fig. 10. **Bodenplatte aus Khorsabad.** Die schönsten Beispiele assyrischer Ornamentik haben sich in den alabasternen Bodenreliefs erhalten, von denen wir hier ein Beispiel geben. Uralte Muster asiatischer Teppichwirkerei erscheinen darin nachgebildet. — Botta, a. a. O.

Tafel 6. B.

ASSYRISCHE BILDNEREI.

Fig. 1. **Geflügelte Menschengestalt; Khorsabad.** — An der Façade des auf Taf. 6. A im Grundriss dargestellten Palastes von Khorsabad befindet sich u. A. diese symbolische Gestalt, deren doppeltes Flügelpaar an die Cherubim der Bibel erinnert. Das Haupthaar ist gleich dem langen Barte zierlich gekräuselt, das Profil des Gesichtes zeigt den charakteristisch nationalen Typus, der Kopf wird von einer hohen, mit Hörnern besetzten Tiara — wie es scheint einem Abzeichen der Priester — bedeckt. Bekleidet ist die Gestalt mit einem kurzen, bis an die Kniee reichenden, mit Franzen besetzten Rock und einem vorn ausgeschnittenen, langen, ähnlich verzierten Obergewande. Arme und Beine sind kräftig und muskulös, die Füsse mit Sandalen versehen. Die rechte Hand hält den in den assyrischen Bildwerken oft vorkommenden Pinienapfel, die Linke ein geflochtenes Körbchen. Ohrgehänge und reiche Spangen am Oberarm und am Handgelenke vollenden den Schmuck. — Botta, a. a. O., T. I, pl. 28.

Fig. 2 und 3. **Männliche Figuren mit Löwen.** — Die erstere dieser Gestalten, ebenfalls an der Façade des Palastes von Khorsabad befindlich, hat ähnliche Bekleidung wie die eben besprochene; auch Haar und Bart sind in derselben conventionellen Weise behandelt, nur dass der Kopf unbedeckt ist. Die andere, an der Façade des dem Palaste benachbarten Gebäudes angebracht, unterscheidet sich dadurch, dass das lange Obergewand und die Sandalen fehlen, und das Haupthaar in dicken einzelnen Locken gekräuselt ist. Beide sind zwischen zwei geflügelten Stieren (vgl. Fig. 7) überlebensgross und in derselben Stellung und Action dargestellt. Wie die ägyptischen Reliefs zeigen sie Brust und Kopf von vorn, die Beine dagegen in der Profilansicht. Es ist von Interesse, sowohl das Ueberein-

stimmende wie das Abweichende in den beiden Gestalten zu vergleichen. Beide halten im linken Arm einen Löwen, den sie fest gegen die Brust drücken, und der sich sehr lebhaft gegen diese Umschliessung sträubt; in der rechten Hand sehen wir ein gebogenes Instrument, dessen Griff mit einem Thierkopfe geziert ist, wahrscheinlich eine Waffe zur Bezwingung oder Bändigung des Löwen. Diese letzteren sind mit grosser Naturlebendigkeit dargestellt, und die verschiedene und doch im Wesentlichen übereinstimmende Art ihres Sträubens ist gut charakterisirt. — Botta, a. a. O., pl. 41 und 47.

Fig. 4. **Geflügelte Menschengestalt mit Vogelkopf.** — Dies Relief befindet sich an einer Thüre der Façade desselben Palastes. Die hintere Figur hat in Tracht, Stellung und Ausdruck Aehnlichkeit mit Fig. 1, nur dass ihr die Sandalen fehlen und statt der Tiara ein Diadem den Kopf umgibt. In der linken Hand scheint sie etwas getragen zu haben. Die vordere Gestalt ist bis auf den Kopf und das Obergewand in Bewegung und Haltung ebenfalls jener in Fig. 1 dargestellten ähnlich, selbst der Pinienapfel und das Körbchen sind ihr zugetheilt, sowie die Flügel. Nur dass diese bloss in einem Paar vorhanden sind, und dass die Stelle des Menschenhauptes ein mächtiger Adlerkopf einnimmt. Es ist dies eine der wenigen symbolischen Gestalten der assyrischen Kunst, bemerkenswerth durch das Gewichtige des Ausdruckes und das Geschick, mit welchem die Elemente thierischer und menschlicher Bildung verschmolzen sind.

Fig. 5. **Eunuchen, einen Sessel tragend.** — Ebenfalls zu Khorsabad. Zwei mit langem, reich befranztem Gewande bekleidete bartlose Männer, wahrscheinlich Eunuchen, tragen, langsam einherschreitend, einen mit Sculpturen bedeckten Sessel, dessen Füsse in Pinienäpfeln enden, und dessen Rücklehne eine kleine männliche Figur zeigt. An diesem Bildwerke tritt recht deutlich das Fleischige, Fette der gedrungenen Gestalten hervor, welches die assyrischen Sculpturen so wesentlich von den schlanken, mehr scharf als rundlich gezeichneten Gestalten der ägyptischen Plastik unterscheidet. — Botta, a. a. O., pl. 18.

Fig. 6. **König auf der Löwenjagd; Nimrud.** — Der König, kenntlich durch die Herrscherbinde, von welcher nach hinten ein Band lang herabhängt, steht auf einem zweirädrigen Wagen und zielt auf einen, vermuthlich auf der vorhergehenden Tafel abgebildeten Löwen, während ein bereits erlegter Löwe, von drei Pfeilen durchbohrt, vor Schmerz brüllend, zusammenbricht. Neben dem Könige steht der Wagenlenker. Bemerkenswerth ist die naive Art, wie die Sehne des Bogens da, wo sie den Kopf der Figur durchschneiden müsste, abgebrochen ist, um denselben in ganzer Integrität zu zeigen. Die Pferde sind reich gezäumt und geschirrt; am Wagen hängt der Köcher mit Pfeilen und Streitäxten. — Layard, The monum. of Niniveh. London 1849. Taf. 31.

Fig. 7. **Geflügelter Stier mit Menschenkopf; Khorsabad.** — Wie oben bemerkt, sind die Portalgewände zu Khorsabad mit kolossalen Thierfiguren geschmückt. Der hier abgebildete geflügelte Stier ist schreitend dargestellt, mit aufrechtem, mächtigem Flügelpaar, dessen Federn streng stilisirt sind. Der Kopf zeigt die ausdrucksvolle Physiognomie des assyrischen Stammes, Haar und Bart sind conventionell in Löckchen gekräuselt. Eigenthümlicher Weise hat das Haupt, das von einer hohen Tiara bedeckt wird, keine menschlichen, sondern Stierohren. Eine Wunderlichkeit besteht darin, dass die Stiere mit fünf Füssen versehen sind. Da man die Gestalten nämlich sowohl von der Seite, als auch von vorne erblickt, so ist für die Vorderansicht dem vorderen Beine parallel ein fünftes Bein angebracht, dessen Linie man auf unserer Darstellung bemerkt. — Botta, a. a. O., pl. 45.

Fig. 8. **Thronender König; Nimrud.** — Der König sitzt in prächtigen Gewändern und der Herrschertiara mit herabhängenden Bändern auf verziertem Sessel, in der Rechten eine Schale haltend. Vor ihm steht ein Eunuch, in der einen Hand einen Fächer, in der anderen, wie es scheint, den Untersatz der Schale haltend. Hinter ihm zwei andere Eunuchen mit Bogen und Köcher, der vordere ausserdem noch mit Fächer oder Fliegenwedel. Auf beiden Seiten schliesst je eine bärtige Gestalt, ganz wie die in Fig. 1 dargestellte (nur die Flügel sind aus Mangel an Raum weggelassen), die Gruppe ab.

Fig. 9. **Belagerung einer Festung; Khorsabad.** — In einem der schmalen länglichen Säle zu Khorsabad (er ist 35½ Meter lang und 9 Meter breit) sind die Wände durch zwei Reihen von Relieftafeln geschmückt, zwischen welchen ein Fries mit Keilschriften sich hinzieht. Die obere Reihe stellt ein Gastmahl, die untere Kriegsscenen dar. Unsere Abbildung gibt einen Theil der letzteren, die Belagerung einer Festung durch Assyrier. Letztere unterscheiden sich durch ihre runden Schilde und gebogenen Helmbüsche von den Belagerten, welche viereckige Schilde führen und auf dem Rücken Thierfelle haben. Die Festung scheint bereits der Uebergabe nahe zu sein, da die Vertheidiger mit lebhaften Gebärden die Sieger um Gnade bitten. Merkwürdig sind die grossen Hirschgeweihe, welche die oberen Zinnen krönen, vermuthlich ein charakteristisches Symbol des belagerten Volkes; merkwürdig auch die rundbogigen Portale, welche beweisen, dass die Assyrer die Bogenwölbung bereits gekannt haben. — Botta, a. a. O., pl. 68.

Fig. 10. **Kampf und Gastmahl; Khorsabad.** — Eine ganze Tafel aus demselben Saale. Die untere Abtheilung zeigt den König auf seinem Kriegswagen, im Begriff, einen Pfeil abzuschiessen. Sein Wagenlenker und ein anderer Begleiter schützen ihn auf beiden Seiten mit ihren Schilden. Ein Feind stürzt eben unter die Hufe der Pferde, zwei andere, anscheinend verwundete, folgen dem Wagen. Ihre Tracht ist durchaus die der Belagerten in Fig. 9; es handelt sich also um die Darstellung eines bestimmten Feldzuges. Auf dem Boden liegen mehrere kleinere Figuren wie todt hingestreckt. — Die obere Abtheilung enthält ein Bruchstück vom Gastmahle. Zwei bewaffnete Diener stehen, mit Trinkgeschirren in den Händen, einander gegenüber. Dann folgt ein Eunuch, der wahrscheinlich den Fliegenwedel hielt, sodann zwei Paare auf Sesseln sitzender Gäste, die Becher in der Hand erhebend. — Botta, a. a. O., pl. 65.

Fig. 11. **Flussübergang; Nimrud.** — Der König sammt zwei kriegerischen Begleitern setzt in einem Fahrzeuge, das von zwei Männern gezogen wird und mit Ruderern bemannt und einem grossen Steuerruder versehen ist, über einen Fluss. Auch der Wagen des Königs ist in das Boot aufgenommen. Die Pferde dagegen schwimmen, von ihrem Geschirr befreit und mit Stricken am Hintertheile des Bootes festgebunden, hintendrein. Daneben ist ein Mann dargestellt, der mit Hülfe einer Schwimmblase das Ufer schwimmend zu erreichen sucht. — Layard, a. a. O., Taf. 15.

Fig. 12. **Vogeljagd und Scheibenschiessen; Khorsabad.** — In einem anderen Saale besteht die Ausschmückung der Wände ebenfalls aus zwei Reihen von Reliefplatten, von denen die oberen ein Gastmahl, die unteren Jagdscenen darstellen. Bäume, von naiver Bildung, auf welchen Vögel sitzen, deuten den Wald an. Ein Vogel stürzt, von einem Pfeile getroffen, herab. Während rings andere Vögel umherfliegen oder auf den Bäumen sitzen, vergnügt sich ein junger Mann damit, nach einer aufgestellten Scheibe zu schiessen. Hinter ihm ein bärtiger Diener, ein aufgezäumtes Ross nachführend und in der Rechten einen erlegten Hasen tragend. Der

Bewaffnete, welcher hinter dem Pferde abgewendet nach entgegengesetzter Richtung schreitet, scheint zur benachbarten Gruppe zu gehören. — Botta, a. a. O., II, pl. 111.

Tafel 7.

PERSISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Grabmal des Cyrus bei Murghab.** — Unter den Resten des von Cyrus zum Andenken seines Sieges über die Meder erbauten Königssitzes zu Pasargadae, in der Gegend des heutigen Murghab, findet sich ein Denkmal von bemerkenswerther Form, den Muselmännern als Grab der Mutter Salomon's (Medsched-i-mader-i-Suleiman) heilig, in Wahrheit jedoch ohne Zweifel das von Strabo und Arrian genau beschriebene Grabmal des Cyrus. Es nimmt die alterthümliche Form der Stufenpyramide auf, bildet jedoch seinen oberen Theil als rechteckiges, mit einem Giebel bedecktes kleines Haus. Das Ganze ist aus überaus mächtigen weissen Marmorquadern aufgeführt. Der Unterbau besteht aus sechs Stufen, die unterste misst 40' Breite bei 44' Länge. Die Höhe der Stufen ist verschieden und zwar in einem nach oben abnehmenden Verhältniss; die unterste hat 5½', die beiden folgenden je 3½' ungefähr, die drei obersten jede beinahe 2' Höhe. Das Giebelhaus, aus vier Schichten gewaltiger Marmorquadern sorgfältig gefugt, misst aussen 17' Breite bei 20' Länge. In der nordwestlichen Seite liegt ein viereckiger Eingang von 4' Höhe. Das Grabgemach ist im Innern 8' hoch, 7' breit und 10' lang. Alexander fand bei seinem Eroberungszuge noch die prachtvolle Ausstattung darin: einen goldenen Sarkophag, einen Tisch mit Trinkbechern, ein goldenes Ruhebett, kostbare Teppiche und anderen Schmuck. Der Garten, welcher nach den Berichten der Alten das Grabmal umgab, ist zerstört; dagegen haben sich von einer Säulenhalle, welche dasselbe einschloss, Reste erhalten, zum Theil aufrecht stehend, zum Theil in Trümmern liegend.

Fig. 2 und 3. **Felsengräber von Persepolis.** — In der Ebene Merdascht in der Nähe des ehemaligen Persepolis finden sich in dem gegen 900' hohen, steil abfallenden, aus einem weissen Marmor bestehenden Felsgebirge Gräber persischer Herrscher aus der Dynastie der Achämeniden, wegen der an der Felsoberfläche ausgemeisselten Sculpturen vom Volksmunde Naksch-i-Rustam (Bilder des Rustam) genannt. Wir haben es hier nur mit den oberen Bildwerken zu thun, denn die unteren gehören der Zeit der Sassaniden an. Von dem Gesammteindruck der Anlage gibt Fig. 2 eine Anschauung. Die merkwürdigen in den Felsen gemeisselten Darstellungen (vgl. Fig. 3) ahmen architektonische Façaden nach und sind daher als wichtige Fingerzeige über die Gestaltung des persischen Baustiles anzusehen. Ein Scheinporticus von 4 Säulen, etwa 50' in der Breite, bildet das untere Geschoss. In der Mitte sieht man eine Thür mit einer an das ägyptische Kranzgesims erinnernden Bekrönung. Die Thür ist indess ebenfalls nur zum Schein vorhanden, denn der wirkliche Eingang zu den Gräbern ist an unzugänglichen Stellen der Felsen versteckt angebracht. Das Säulenkapitäl besteht aus zwei Einhorngestalten, zwischen deren Leibern ein wie die Vorderansicht von Querbalken erscheinendes Glied dargestellt ist. Darauf ruht ein nach Art des griechisch-ionischen Stiles dreigetheilter Architrav mit Zahnschnittbekrönung. Auf diesem architektonischen Gerüst erhebt sich die Reliefdarstellung eines seltsamen, thron- oder altarartigen Aufsatzes, dessen Fläche in zwei Reihen mit kleinen männlichen Figuren

die das Gesims zu tragen scheinen, bedeckt ist. An den Ecken stehen wunderliche Gestalten aufgerichteter Einhörner, deren Leib eine Umgürtung von baulichen Gliedern zeigt. Auf diesem Gerüst sieht man den König in feierlichem Anzuge, den Bogen in der Linken haltend, vor dem Feueraltar anbetend. Zwischen dem Altar und dem Könige schwebt des Letzteren Schutzgeist, der Feroher. Kleinere figürliche Sculpturen von Einzelgestalten sind auf beiden Seiten angebracht.

Fig. 4—15. **Palast von Persepolis.** — Die unter dem Namen Tschihil-Minar (die vierzig Säulen) oder Takht-i-Dschemschid (der Thron Dschemschid's) bei den gegenwärtigen Landesbewohnern bekannten Ruinen des alten Reichspalastes von Persepolis, in welchen Alexander die Brandfackel schleuderte, bilden selbst in den spärlichen Ueberresten das grossartigste und prachtvollste Denkmal persischer Architektur. Es stammt aus den Zeiten des Darius und Xerxes, aus der Glanzepoche des Reiches. Der Palast erhob sich auf einem natürlichen, nach Osten ansteigenden Felsplateau von unregelmässiger Gestalt, dessen Ausdehnung von Nord nach Süd 1425' in der Länge bei 926' Breite des Nordendes und 802' des Südendes misst (vgl. den Grundriss Fig. 4, welcher die westliche, höchst gelegene Terrasse darstellt). Der ganze Bau ist aus einem grauen Marmor vortrefflich ausgeführt. An der Westseite führt eine prachtvolle Doppeltreppe auf die Plattform. Die Breite jeder der 55 Stufen beträgt 22', die Höhe 3½". Die Marmorblöcke sind gigantisch, so dass oft 10—15 Stufen aus einem Stück gehauen sind. Von dem ersten Absatz *a* wendet sich die Treppe wieder in zwei Armen von je 48 Stufen weiter hinauf. Auf der Plattform angelangt, deren Boden mit polirten Marmorplatten bedeckt ist, kommt man zu einem in der mittleren Axe der Treppen liegenden Portalbau *b*, dessen beide Pfeiler, 13' weit von einander abstehend, mit gewaltigen Reliefbildern kolossaler Stiere (dargestellt auf Taf. 8, Fig. 1) an der Vorderseite geschmückt sind. Auf diese folgen vier Säulen *c*, und jenseits derselben wieder ein Pfeilerpaar *d* mit den auf Taf. 8, Fig. 2 abgebildeten phantastischen Fliegelstieren mit Menschenköpfen. Fig. 15 gibt eine Basis der 22' von einander entfernten Säulen. Hat man diesen gewaltigen Portalbau hinter sich, so wendet man sich rechts, um zur zweiten, 162' zurückliegenden Doppeltreppe zu gelangen, welche zwei vordere Aufgänge *e* und zwei hintere *f* hat. Die vordere Treppe ist 212' lang und hat 30 Stufen von 3½" Höhe, 14" Tiefe und 16' Breite. An den Treppenwangen (vgl. Fig. 5) sind Reliefs dargestellt, und zwar an jeder zuerst der Kampf des Löwen mit dem Einhorn, ohne Zweifel von symbolischer Bedeutung; darauf an der vorderen Treppe Wachen mit Schild und Lanze, an der hinteren in drei Reihen Darstellungen von Processionen mit Tributdarbringungen. Zwischen diesen und dem ersteren Bildwerk sind Keilinschriften angebracht. Endlich hat man die obere Plattform erreicht, auf welcher der Hauptbau steht. Diese Plattform, 350' von N. nach S., 380' von O. nach W., ist mit Mauertrümmern, Säulen- und Sculpturfragmenten übersät. Den mittleren Theil der Bauanlage bildet eine quadratische Halle *h* von 6 mal 6 Säulen, von denen nur noch fünf erhalten sind. Sie haben 55', die Schäfte allein 35' Höhe. Ihre Kapitäle (vgl. Fig. 6) zeigen eine Bildung von seltsam barocker Form: der untere Theil ist glockenförmig ausgebaucht, darüber erhebt sich ein kelchartiges Glied, mit Perlschnüren besetzt, welche unter Fig. 11 in grösserem Massstabe dargestellt sind. Den oberen Theil bilden zwei aufrecht stehende Voluten, welche noch ein leider zerstörtes Glied trugen. Die Säulenschäfte sind cannelirt. Auf drei Seiten ist dieser mittlere Bau von Säulenhallen *g*, je zu zwölf Säulen in zwei Reihen, auf 60' Abstand eingeschlossen. Diese Säulen sind 60' hoch, wovon auf die Schäfte allein 44' kommen. Letztere haben eine Verjüngung nach oben und 52 tiefe Canneluren bei 16' Umfang. Ihre Basis (Fig. 13) besteht aus

einem schmalen Stab, einem runden Pfühl, einem glockenförmigen, mit Lotosblättern geschmückten Gliede und einer Platte. In verwandter Art gestalten sich die Säulenbasen der mittleren Halle (Fig. 12) und des Portals *c* (Fig. 15). Als Kapitäl haben sie jene Doppelstiere (Fig. 7), welche wir oben schon an den Gräberfaçaden kennen lernten. Dagegen entsprechen die Kapitäle der Portalsäulen (Fig. 8) denen der Mittelhalle, nur dass sie gedoppelte Voluten besitzen. Ihren Grundriss gibt Fig. 9, eine Verzierung des Volutenauges Fig. 10. Vermuthlich hatten indess die Volutenkapitäle noch die Stieraufsätze, die nur jetzt zerstört sind, wie denn überhaupt von den Säulen nur noch neun aufrecht stehen. Da sich keinerlei Spuren von Gebälk gefunden haben, so ist anzunehmen, dass der Oberbau aus Holz bestand, was durch die weiten Abstände der Säulen (16' im Hauptbau, 22' am Portal) Bestätigung erhält. Ueber der Terrasse des Tschihil-Minar erheben sich noch zwei kleinere Terrassen mit Architekturtrümmern. So wenig von diesen ausgedehnten Prachtanlagen erhalten ist, so genügt es doch, um eine Vorstellung von der Grossartigkeit, dem imposanten Eindruck des Ganzen zu geben. Ohne Zweifel war es ein Reichspalast, in welchem die mächtigen Perserkönige feierliche Staatshandlungen begingen, Tribute und Gesandtschaften empfingen und den unterjochten Völkern sich im Glanze orientalischer Herrschermacht zeigten. Darauf deutet die Anlage, deuten noch bestimmter die bildlichen Darstellungen hin.

Fig. 16. **Wandnische zu Persepolis.** — Derartige Nischen finden sich wiederholt, zum Theil in Reihen neben einander, am Aeusseren und Inneren der Gebäude. Interessant ist das auch bei den Grabthüren (Fig. 3) beobachtete Kranzgesimse. Den Hauptteil bildet eine hohe, mit drei aufrecht stehenden Blattreihen besetzte Hohlkehle, deren Abschluss eine Platte, und deren Verbindung mit der Wandfläche eine Perlenschnur ist.

Fig. 17 und 18. **Persischer Feueraltar.** — Das heilige Feuer scheint bei den Persern in besonders dafür errichteten kleinen viereckigen Bauwerken bewahrt worden zu sein. Das hier mitgetheilte Beispiel findet sich in der Nähe der Felsengräber von Persepolis. Der vielleicht stufenförmige Unterbau ist ganz verschüttet. Der Eingang liegt an der Nordseite 11' über dem Boden, ist 5' breit bei 6' Höhe und führt in ein 12' im Quadrat messendes, 16' hohes, von zwei Marmorplatten bedecktes Gemach. Bemerkenswerth ist das Thürgesims mit seinen akroterienartigen Ecken. Jeder Quaderstein hat eine oder zwei Posen (Ansätze) zum Versetzen, die bei ihrer Regelmässigkeit zugleich für die decorative Wirkung bestimmt zu sein scheinen. Pilaster verstärken die Ecken des quadratischen, etwa 35' hohen Baues; ein Gesimse von einer breiten und schmalen Platte bekrönt ihn. Unter demselben ist ein zahnschnittartiger Fries, der nur an den Pilastern wegfällt. Den Grundriss gibt Fig. 18.

Fig. 19. **Gesimsprofil.** — Durchschnitt des an Fig. 16 befindlichen und an allen persischen Bauten wiederkehrenden Kranzgesimses.

Fig. 20. **Mauercassette.** — Diese Verzierung findet sich auf den übrigen drei Seiten des unter Fig. 17 dargestellten Feueraltars, in zwei Reihen wiederholt. — Sämmtliche Abbildungen aus Ker Porter's Travels in Georgia, Persia etc. 2 vols. 1821—22.

Tafel 8.

PERSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Stier am Portalpfeiler zu Persepolis.** — Es ist das auf Taf. 7, Fig. 4 unter *b* angedeutete Pfeilerpaar, welches die Relieffigur eines kolossalen schreitenden Stieres trägt. Die Formen sind mit Verständniss wiedergegeben, die Muskulatur erscheint kräftig und lebensvoll. Bemerkenswerth ist, dass die Vordertheile, Brust, Hals und Kopf, sich frei von der Mauer lösend weit vortreten. Ein conventionelles Element macht sich in der Behandlung der Haare am Halse, Rücken, den Lenden und dem Schwanzbüschel geltend. Um den Hals trägt das Thier ein mit Rosetten geziertes Band, von welchem auf der Brust ein Schmuck herabhängt. In den Mauervertiefungen am oberen Theile des Portals sind Keilschriften angebracht.

Fig. 2. **Geflügelter Stier am Portalpfeiler zu Persepolis.** — Das innere, am angeführten Orte unter *d* gezeichnete Pfeilerpaar hat in ähnlicher Anordnung andere Thiere von phantastisch-symbolischem Gepräge. Der Körper ist der eines Stieres, genau so behandelt wie der unter Fig. 1 dargestellte, aber aus der Schulter wächst ein mächtig geschwungener Flügel hervor, und statt des Stierkopfes trägt das seltsame Thier ein Menschenhaupt mit einer Krone, an welcher zwei gewundene Hörner sitzen, wie sie sich auf assyrischen Sculpturen finden.

Fig. 3. **Kampf zwischen Löwe und Einhorn.** — An der Treppenwange des Palastes zu Persepolis (vgl. Taf. 7, Fig. 5). Der Darstellung liegt offenbar eine symbolische Bedeutung zu Grunde, wahrscheinlich die Gewalt des Herrschers, welche feindliche Elemente bezwingt. In gewissen Details, den Haaren der Mähne, des Nackens und des Schweifes stilistisch-conventionell, ist die Auffassung der Gestalten voll natürlichen Lebens, besonders Bewegung und Ausdruck mit Geschick ausgesprochen, auch die Composition für die Raumausfüllung gut berechnet.

Fig. 4. **Leibwächter des Königs.** — Diese Gestalten sind ebenfalls an der Treppenwange des Palastes von Persepolis als Reliefs angebracht. Die nationale Charakteristik der Köpfe ist lebendig wiedergegeben, Haupt- und Barthaar in vielen Ringeln mit zierlicher Sorgfalt gekräuselt. Die Profilstellung ist vollkommen durchgeführt, hierin also ein Fortschritt gegen die ägyptischen Sculpturen erreicht. Uebrigens ist die Behandlung der menschlichen Gestalten weichlich, ohne Energie, und beweist am klarsten, dass wir es hier wie in der Architektur mit Werken einer ausartenden, überfeinerten Epoche zu thun haben. Die symbolischen Typen, die Flügel-Stiere mit Menschenhäuptern, die Behandlung der Reliefs, kurz Alles spricht dafür, dass die persische Sculptur die späte Tochter der assyrischen war.

Fig. 5—7. **Processionsgruppen zu Persepolis.** — Die drei hier dargestellten Gruppen gehören zu den in drei Reihen den grössten Theil der Treppenwangen des Palastes bedeckenden Reliefs. Sie schildern die feierliche Darbringung des Jahrestributs von den verschiedenen unterworfenen Völkern. Es sind jedesmal sechs Männer, geführt von einem in der Kleidung ausgezeichneten Sprecher. Dieser hält in der Rechten einen Stab und fasst mit der Linken die Hand des Zunächstfolgenden. Die Anordnung der Gruppen verräth Leichtigkeit und künstlerische Gewandtheit, die verschiedenen Völkerstämme sind in Wuchs, Haltung, Haartracht und Kleidung deutlich charakterisirt. Der erste Zug bringt Schaalen, Thierfelle, Tuch und zwei mächtige Widder. Der zweite einen gewaltigen Stier und Waffen, ein dritter Schaalen, Schmuck (Armbänder) und ein Rossgespann nebst

Wagen. Besonders trefflich sind die Thiere dargestellt, überhaupt aber sämmtliche Bildwerke mit Sorgfalt ausgeführt.

Fig. 8. **Kampf mit dem Flügelthier.** — An einem Portal, östlich von Tschihil-Minar, findet sich dies merkwürdige Relief, das den König als Ueberwinder eines monströsen Thieres zeigt. Die Darstellung wiederholt sich mehrmals, nur mit Abwechselung der Thiergestalten. Einmal ist es ein aus Adler und Löwe zusammengesetztes Wesen, ein anderes Mal der einhörnige Stier, dann wieder ein gehörnter Löwe. Im vorliegenden Falle scheint der Kopf dem Wolfe entlehnt, der übrige Körper dem Löwen, jedoch mit Hinzufügung von gewaltigen Flügeln, welche Brust und Rücken bedecken. Ein Kamm zackiger Borsten sträubt sich auf dem Nacken, eine Mähne umgibt den Hals; der Schweif besteht aus Knochen, die in naturgemässer Weise unter einander verbunden scheinen. Das Thier hat sich aufgerichtet und legt die eine Vordertatze auf die Brust des Königs, dessen Arm es mit der anderen packt. Dieser jedoch hat es am Horne gefasst und stösst ihm mit äusserster Ruhe einen Dolch in den Leib. Arme und Beine trägt er nackt, im Uebrigen aber ein weites medisches Gewand, dessen Faltenwurf conventionell, aber mit Verständniss behandelt ist. Die Behandlung des Faltenwurfes bezeichnet überhaupt einen Fortschritt der persischen Sculptur gegenüber der assyrischen und ägyptischen. Das dicke, sehr kraus gelockte Haupthaar hält ein Diadem zusammen, der lange spitze Bart geht in Ringeln bis auf die Brust herab. Die Darstellung ist kolossal.

Fig. 9. **König mit Gefolge.** — Ebenfalls an einem Portalpfeiler zu Persepolis, unfern der östlichen Säulenhalle *g* in Fig. 4 auf Taf. 7. Der Pfeiler ist 16′ hoch, 8—9′ breit, das Relief daher kolossal. Der König, dessen Haupt die medische Mütze deckt, hält in der Rechten einen langen Stab, die einfachste Form des Scepters, in der Linken die Lotosblume. Ihm folgen zwei Diener, kleiner dargestellt als er, der eine mit dem Sonnenschirme, der andere mit Fliegenwedel und Tuch. Alle drei Gestalten sind mit weiten medischen Gewändern bekleidet, wie die Leibwachen in Fig. 4. Der Faltenwurf zeigt Verständniss und Anmuth, obschon in conventioneller Erstarrung. Ueber dem Könige schwebt sein Feroher. — Sämmtliche Figuren aus Ker Porter, a. a. O.

Tafel 9.

INDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 9. **Dumar-Layna-Grotte zu Ellora.** — Die glänzendste Entfaltung der früher für uralt gehaltenen indischen Kunst fällt nach dem Ergebniss der jüngsten Forschungen erst in die christliche Zeitrechnung, besonders in das erste Jahrtausend derselben. In dieser langen Periode legte die indische Kunst die Epoche der allmählichen Entwickelung vom Einfacheren und Strengeren der buddhistischen Werke bis zum Ueberladenen, phantastisch Ausschweifenden der brahmanischen zurück. Zu den grossartigsten Leistungen dieser Kunst gehören die Grottentempel, welche sich in den nördlichen Theilen der westlichen Ghatgebirge und auf einigen gegenüberliegenden Inseln finden. Sie sind in dem Granit des Gebirges ausgehauen, oft in mehreren Geschossen über einander, mit Vorhöfen, Pfeilerhallen, Grottencellen und monolithen Tempeln. Die umfangreichsten Anlagen dieser Art finden sich unweit der Stadt Bombay in der Nähe des Dorfes Ellora. Hier ist das Gebirge im Umkreis einer Stunde

etwa zu Grottentempeln ausgehöhlt, deren man gegen 30 gezählt hat. Die Dumar-Layna-Grotte wird dem 10. Jahrhundert zugeschrieben und ist in ihrer reichen Ausschmückung offenbar brahmanischen Gepräges. Ihre Anlage veranschaulicht der Grundriss Fig. 9. Eine schmale Felsgalerie *a* führt in das Innere, das sich in Form eines griechischen Kreuzes ausbreitet. Kolossale Thiergebilde lehnen sich an mehrere der Pfeiler, welche die niedrige Decke stützen. An den Wänden sind Pilaster ausgemeisselt, welche bildwerkgeschmückte Nischen einschliessen. Bei *f* ist ein kapellenartiger, auf einem Sockel erhöhter Raum, in welchen man auf 4 Treppen durch 4 Thüren gelangt. Er umschliesst ein Götzenbild. Daneben bei *g g* sind zwei kleinere Nebengrotten. Bei *e* steigt man zu einem anderen, höher gelegenen Tempel empor. Die Form der Pfeiler, der Kapitäle, sowie der Konsolen, auf welchen die Balkendecke ruht, veranschaulicht unsere Abbildung Fig. 1.

Fig. 2 und 10. **Ravana-Grotte zu Ellora.** — Jünger als die vorige, macht sich diese Grotte durch zierlichere und reichere Behandlung der Pfeiler und der Wandflächen bemerklich. Der Grundriss Fig. 10 zeigt die abweichende und einfachere Gestaltung des Planes. Eine von Pfeilern umgebene Vorhalle *b*, an deren linker Seite bei *d* ein vertieftes Wasserbehältniss ist, führt zu dem Sanctuarium *a*, in welchem ein aus dem Felsen gehauenes Götzenbild sich findet. Ein Gang *c* führt um das Sanctuarium herum.

Fig. 3 und 11. **Indra-Grotte zu Ellora.** — Dieser bedeutende, in zwei Geschossen angelegte, mit mehreren benachbarten Grotten zusammenhängende Tempel (vgl. den Grundriss Fig. 11) besteht wiederum aus einem Vorhofe *b b b b* mit einer monolithen Kapelle *c* und einigen kleinen Nebengrotten *h*, aus dem inneren Heiligthume *l* und einem Sanctuarium *m* mit dem Bilde des Gottes. Bei *k* ist die Treppe, welche zum oberen Geschosse führt, bei *i i* sind Felsblöcke stehen geblieben, welche den Durchblick in's Heiligthum beschränken. Eine von 6 Pfeilern gestützte Nebengrotte *n* mit einer Cella *g*, welche wir auf unserer Abbildung rechts finden, hat ebenfalls ein Obergeschoss, das dem Parasu-Rama gewidmet ist. Sculpturen bedecken die inneren und äusseren Wandflächen. Der monolithe kapellenartige Raum *c* ist mit einem pyramidal ansteigenden Dache bedeckt. Neben ihm steht bei *f* eine schlanke Säule von 22½′ Höhe, welche ein Bildwerk trägt, bei *e* ein kolossaler, 13½′ hoher Elephant. Bei *a*, rechts vom Eingange *d*, ist eine Pfeilergrotte, welche als Wasserbehältniss gedient zu haben scheint. Man setzt die Entstehung dieser Grottenanlage in's 12. Jahrhundert.

Fig. 4 und 12. **Kailasa-Grotte zu Ellora.** — Das grossartigste und reichste Denkmal dieser Gruppe. Eine ausgedehnte Höhle ist hier aus dem Felsen herausgegraben und bildet den 150′ breiten, 270′ langen Hof *c c c c*, in welchem aus den stehen gebliebenen Felsmassen die Anlage eines Freitempels mit Vorhallen, Kapellen und Umgängen ausgehöhlt worden ist. Bei *a* ist der Eingang. Die Nebenräume *b b* führen zu Treppen, auf welchen man in das obere Geschoss gelangt. Breite Felsbrücken *e e* verbinden den Eingang mit dem zweistöckigen Heiligthume *d* und dem Haupttempel. Bei *s* stehen zwei schlanke Säulen, bei *t* zwei kolossale Elephanten; unsere perspectivische Abbildung zeigt die auf der rechten Seite befindlichen. Phantastische Menschengestalten tragen in Form von Atlanten das geschwungene Gesimse beider Geschosse des quadratischen Raumes *d*, dessen Wände überhaupt, wie die der ganzen Tempelanlage, mit Sculpturen bedeckt sind. Der Haupttempel erhebt sich auf hohem, von Elephantengestalten gebildetem Sockel einstöckig gegen 80—90′ hoch. Zwei Treppen *ff* sowie die Brücke *c* führen zu der Eingangshalle *g*, aus welcher man in

einen beinahe quadratischen (50′ zu 60′) Hauptraum *h* kommt, dessen Decke von 16 Pfeilern getragen wird. Es bilden sich somit 5 Schiffe, deren mittleres bedeutend breiter ist als die übrigen, durchschnitten von einem ungefähr eben so breiten Querschiff, das zu den Nebenräumen *kk* führt. Das Mittelschiff mündet in das Sanctuarium *i*, in welchem das kolossale Bild des Gottes aus dem Felsen ausgemeisselt steht. Die äusseren Seitenschiffe setzen sich durch die Portale *l* als erhöhte Plattform *m* fort, an welche sich fünf Nebenbauten *n* legen. Der ganze Bau misst gegen 150′ Länge bei 95′ Breite. Eine Brücke *o* führte zu einer Nebengrotte *p*, welcher gegenüber eine andere Grotte *q* angeordnet ist. Auf drei Seiten umgeben Pfeilerhallen, mit manchen einzelnen Cellen und kleineren Grotten zusammenhängend, den Tempelhof. Dies prachtvolle Hauptwerk des Brahmaismus wird in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts gesetzt.

Fig. 5 und 6. **Pfeiler vom Tempel zu Mahamalaipur.** — An der Coromandelküste, unfern von Madras, liegen die Grottentempel von Mahavellipore oder Mahamalaipur (d. h. „Stadt des grossen Berges“), von welchem wir hier zwei Stützen geben, die in Nachahmung des Freibaues schlanker gehalten sind, als in der Regel die Grottentempel sie zeigen. Sie erscheinen charakteristisch für die willkürliche phantastische Verbindung architektonischer und bildnerischer Formen. Man schreibt diese Werke dem 13. Jahrhundert zu.

Fig. 7. **Pfeiler aus der Grotte zu Elephanta.** — Der Felsentempel auf der Insel Elephanta, in der Nähe von Bombay, wahrscheinlich dem 10. Jahrhundert angehörend, repräsentirt jene einfachere Gestaltung der architektonischen Formen, welche wir an der Dumar-Layna- (Fig. 1) und der Indra-Grotte (Fig. 3) kennen gelernt haben. Auf dem viereckigen Schafte ruht ein in bewegteren Formen gebildetes Glied, das mit einem Polsterkapitäl endet. Breite Konsolen, an Holzkonstructionen erinnernd, vermitteln den Uebergang vom Kapitäl zum Deckbalken.

Fig. 8. **Pfeiler aus der Parasu-Rama-Grotte.** — Es ist dies die auf Fig. 3 zur Rechten sichtbare Grotte. Die Form erscheint im Wesentlichen der vorigen verwandt, nur im Einzelnen willkürlicher decorirt. — Fig. 1—8 nach Langlès, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. 1821.

Tafel 10.

INDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Wischwakarma-Grotte zu Ellora.** — Von den durch grössere Einfachheit und Regelmässigkeit der Anlage sich auszeichnenden buddhistischen Tempeln geben wir hier aus der südlichen Gruppe von Ellora den sogenannten Tempel des Wischwakarma. Zwei Reihen schlichter achteckiger Pfeiler ohne Kapitäl theilen die Grotte in drei Schiffe. Die schmalen, 15′ hohen Abseiten haben flache Decken, das breitere Mittelschiff dagegen hat eine nach Art eines Tonnengewölbes gestaltete Decke, deren Scheitel 35′ hoch ist. Ueber dem Gebälk zieht sich ein Bilderfries hin, von welchem die flachen Rippen der Wölbung aufsteigen. Im Hintergrunde rücken die Pfeilerreihen zu einem Halbkreise zusammen, um welchen die Seitenschiffe sich als Umgang fortsetzen. In der halbkreisförmigen Nische steht der körperverbergende Dagop, mit rundem Schirmdache, an der Vorderseite das Bild des thronenden Gottes. Man setzt die Entstehung dieser Grotte in die Zeit zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert.

Fig. 2. **Pagode von Madura.** — Neben dem während der langen

Dauer indischer Kunstübung eifrig gepflegten Grottenbau entwickelte sich zugleich der Freibau in ausgedehnten Tempelanlagen auf's Glänzendste. Die Tempel (Vimána's) bestehen aus einem grossen Complex verschiedenartiger Bauten, unter denen die wichtigsten, besonders die Portale (Gópura's) eine phantastisch gegliederte Pyramidalform erhalten. In welcher Weise dieselbe gestaltet wurde, zeigt unsere Abbildung des an der Coromandelküste liegenden Tempels von Madura. Der pyramidenartige Bau erhebt sich zu 153' Höhe, indem die 12 Stockwerke sich über einander verjüngen und mit geschweiften Gesimsen und Dächern bekrönt sind. Eine Treppe führt bis auf die Höhe.

Fig. 3—5. **Tempelportal zu Chalembrom.** — Grundriss und Details. — Zu den prachtvollsten Werken der Spätzeit indischer Architektur gehört die Pagode von Chalembrom, südlich von Pondichery. Vier Thore führen in das Innere, von denen unsere Abbildung eines darstellt. Auf einem Sockel von 36' Höhe steigt das Portal in Pyramidenform, gänzlich mit Sculpturen überladen, empor. Auf seinen Gipfel gelangt man mittelst einer Treppe, die in unserem Grundriss angedeutet ist. Die Weite des Thorweges beträgt 27', die Höhe 32'. Die Mauern sind durch je vier Pfeiler gegliedert, deren Seitenansicht Fig. 4 und deren Vorderansicht Fig. 5 gibt. Die Pfeilerflächen sind mit Sculpturen bedeckt; an der Vorderseite erhebt sich eine cannelirte Säule mit einem in phantastischen Formen vorspringenden Gebälk und Gesimse. Je zwei Pfeiler sind durch eine Kette verbunden. Kette, Pfeiler, Säule und Gesimse sind aus einem einzigen Steinblock von mindestens 60' Länge gearbeitet.

Fig. 6. **Saal des Tschultri zu Madura.** — Bei den grossen indischen Wallfahrtstempeln sind meistens Gebäude zur Aufnahme und Verpflegung von Pilgern angelegt. Aus einem solchen Tschultri beim Tempel zu Madura geben wir hier die Abbildung eines riesigen Saales. Die niedrige Decke desselben wird von 124 in vier Reihen gestellten Pfeilern getragen. Jeder derselben besteht aus einem kolossalen Granitblock; nur die Kapitäle und die weit ausladenden Gesimse sind aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Die Decke wird durch lange Steinbalken gebildet. In einer ausserordentlich gewandten Ausführung sind die Sculpturen behandelt, welche in den fabelhaftesten Zusammensetzungen von menschlichen, thierischen und ornamentalen Formen die Pfeiler, Gesimse und Wände bedecken. Das kolossale Werk wurde im Jahre 1622 begonnen.

Fig. 7. **Pfeiler des Tschultri von Madura.** — Die mit Menschen- und Thiergestalten überfüllte Ornamentik dieses Pfeilers zeigt uns den decorativen Stil der Inder in seiner wildesten Ausartung. — Fig. 1—7 nach Langlès, a. a. O.

Fig. 8 und 9. **Indische Säulen nach Rám Ráz.** — Der gelehrte Brahmine Rám Ráz hat in neuerer Zeit ein theoretisches Werk über die indische Architektur geschrieben, in welchem er sieben Säulenordnungen bei den Indern annimmt. Fig. 8 ist ein Beispiel der ersten, Fig. 9 der dritten Ordnung. — Rám Ráz, Essai on the architecture of the Hindus. London 1834.

Fig. 10 und 11. **Spätindische Gesimsbildungen.** — An Reichthum der Gliederung und Verzierung den Arbeiten zu Madura verwandt.

Tafel 11.

INDISCHE BILDNEREI.

Fig. 1. **Buddhabild am Tempel von Boro Budor.** — Dieser grossartige und merkwürdige Tempel liegt auf der Insel Java im Districte von Cadu. In einer Breite von 526′ steigt er mit sechs terrassenartigen Absätzen pyramidenförmig bis zur Höhe von 116′ empor. Eine Kuppel krönt das oberste Geschoss. Unter dem reichen bildnerischen Schmuck, mit welchem alle Aussenflächen bedeckt sind, ragen namentlich 400 Bilder des Buddha hervor, sämmtlich in eben so vielen, durch Pilaster von einander getrennten Nischen angebracht. Die Nischen haben bei 4′ Höhe eine Breite von 3′; die sitzenden Statuen sind 3′ hoch und haben durchweg dieselbe Stellung wie die hier abgebildete. — Crawford, On the ruins of Boro Budor, in den Transactions of the literary society of Bombay, Vol. II.

Fig. 2. **Siva und Parvati vom Grottentempel auf Elephanta.** — Die indische Sculptur ist fast ausschliesslich Darstellungen der heiligen Mythen gewidmet; das Historische und Genrebildliche tritt nur in seltenen Fällen auf. Die phantastischen Göttersagen des Brahmaismus sind in naivster Weise von der Plastik adoptirt und verkörpert. Ein weicher, oft sehr anmuthiger Ausdruck, ein sanfter Zug der Linien, eine träumerisch hingegossene Stellung sind die charakteristischen Merkmale dieser Bildnerei, die manchmal in ihren Darstellungen den Reiz einer liebenswürdigen Naivetät erreicht. Diese Eigenthümlichkeiten treten auch an den Sculpturen des Grottentempels auf der Insel Elephanta hervor, von denen wir ein Beispiel geben. Es ist der Gott Siva, nach dem symbolisirenden Mythus vierarmig gebildet; neben ihm seine Gemahlin, beide rings von einer Welt phantastisch mythologischer Gestalten umgeben. — W. Erskine, Account of the cave temple of Elephanta, in den Transactions etc. Vol. I.

Fig. 3—5. **Reliefs von Mahamalaipur.** — An einem der auf Taf. 9, Fig. 5 und 6 erwähnten Tempel von Mahamalaipur finden sich unter zahlreichen anderen Sculpturen die hier abgebildeten Reliefiguren, ohne Zweifel Darstellungen mythologischen Inhalts. Weichheit und selbst Eleganz der Stellungen und Bewegungen, Naivetät der Auffassung und das symbolische Attribut doppelter Arme finden sich auch hier als charakteristische Merkmale. — B. G. Babington, Account of the sculptures and inscriptions at Mahamalaipur, in den Transactions of the royal Asiatic society, Vol. II, part. I, p. 258.

Fig. 6. **Reliefbild Siva's zu Ellora.** — In einem der Grottentempel zu Ellora sieht man diese Darstellung des Gottes Siva, wie er auf dem von Surya erhaltenen Wagen, dem Symbol der Sonne, stehend den feindlichen Dämon Tripura verfolgt. Die Lebhaftigkeit und in den indischen Bildwerken seltene Energie der Bewegung, die richtige Zeichnung der Körperformen, der unverkennbare Ausdruck leidenschaftlicher Erregung rechtfertigen an dieser Sculptur den hohen Ruf, in welchem die Darstellungen der Tempel von Ellora stehen. Selbst die Häufung der Arme ist mit einem gewissen Geschick so angebracht, dass die natürliche Entfaltung der Gestalt dadurch nicht wesentlich beeinträchtigt wird. — Grindlay, Account of some sculptures in the cave temples of Ellora, in den Transactions of the royal Asiatic society, Vol. II, part. I, p. 326 und 487.

Fig. 7. **Basrelief von Mahamalaipur.** — Diese merkwürdige Darstellung ist aus einem der Tempel zu Mahamalaipur. Ein Mann von riesenhaftem Wuchse liegt, wie es scheint, gefesselt auf einem Felsblock ausgestreckt. Der Erklärer dieses Bildwerkes glaubt die Nebenfigur symbo-

lisch auf Vischnu, historisch auf einen Fürsten der Vischnukaste deuten zu müssen, der als Besieger des gefesselten Riesen dargestellt sei. — Die Abbildung ist aus den Transact. of the r. Asiat. soc. entnommen; die Erklärung hat J. Goldingham in den Asiatic researches v. J. 1798, p. 69 ff. bereits gegeben.

Fig. 8. **Reliefbild Bhadra's zu Ellora.** — Dieses Relief gehört zu denselben Sculpturen des Grottentempels zu Ellora, welchen die unter Fig. 6 gegebene Darstellung Siva's entlehnt ist. Beide Gestalten haben im Hauptmotiv der Stellung und Bewegung offenbar entschiedene Verwandtschaft. — Grindlay, a. a. O.

Fig. 9. **Relief von Mahamalaipur.** — Wir finden hier eine Darstellung der indischen Dreieinigkeit (Trimurti): der vierarmige Siva sitzt auf einem Throne, sein linker Fuss ruht auf einem vor ihm liegenden Stiere. Seine Gemahlin ist in ähnlicher Stellung aufgefasst. Zur Rechten sitzt Buddha, zur Linken Vischnu. — Transactions of the r. Asiat. soc. Vgl. J. Goldingham, a. a. O.

Fig. 10. **Rama und Seta.** — Rama und seine Gattin sitzen kosend und von Begleitern umgeben auf einem Throne, getragen von dem fünfköpfigen und zehnarmigen Rawan. Rama hat vier Arme: mit dem einen Paar umschliesst er seine Gemahlin, mit dem anderen stützt er sich.

Fig. 11. **Basrelief von Mahamalaipur.** — Unter den Bauwerken zu Mahamalaipur findet man eine geräumige Felsgrotte, deren Wände mit zahlreichen Sculpturen bedeckt sind. Unsere Abbildung gibt einen Theil der dem Eingange gegenüber liegenden Wandfläche. Die Ausführung des Werkes ist zwar roh, die Zeichnung der Gestalten ungeschickt, die Verhältnisse keineswegs ansprechend; aber der Inhalt der Darstellung, welche eine Scene des ländlichen Lebens zu enthalten scheint, ist von Interesse. – Babington, a. a. O.

Tafel 12.

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Die frühesten Werke griechischer Kunst fallen in das zweite Jahrtausend vor Christo, eine Zeit, in welcher der weit verbreitete Volksstamm der Pelasgen Griechenland bewohnte. Streng genommen kann man diese Werke nicht eigentlich griechische nennen, da ähnliche Formen sich überall finden, wo im weiten Ländergebiete des Mittelmeeres die pelasgischen Stämme ihre Sitze hatten. Auch empfanden die Griechen selbst, obwohl sie sich den Pelasgern wesensverwandt fühlten, dass die Ueberreste jener Vorzeit ihnen als etwas Fremdartiges gegenüber standen, denn sie gaben, von der Kolossalität und Seltsamkeit derselben frappirt, ihnen den Namen kyklopischer Werke, ihren Ursprung auf das sagenhafte Riesengeschlecht der Kyklopen zurückführend. Erst mit der Einwanderung der Dorer in den Peloponnes (um's Jahr 1000 v. Chr.) scheint ein durchgreifender Umschwung in der Bauweise des Landes eingetreten zu sein, so dass aus dem wechselseitigen Ringen der entgegengesetzten und doch wieder homogenen Elemente der dorische und ionische Baustil hervorgingen.

Fig. 1. **Mauer von Tirynthos.** — Einer der ältesten Ueberreste jener pelasgischen oder kyklopischen Bauweise sind die Mauern des uralten Tirynthos, von denen unsere Abbildung ein Bruchstück mittheilt. Man erkennt daraus die primitivste Art des Werksteinbaues. Gewaltige Felsblöcke — der mit *a* bezeichnete ist 11' lang — sind roh wie sie aus dem Steinbruch kommen, nur mit geringer Bearbeitung ihrer vorderen Flächen,

aufgethürmt, die Lücken sodann mit kleineren Steinen sorgfältig ausgefüllt, so dass die auf diese Weise entstandenen Mauern sich allein durch das Gewicht der ungeheueren Steine bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Die Dicke dieser kolossalsten aller Mauern beträgt 25', und in ihrem Innern sind bedeckte Gänge von 5' Breite mit einzelnen Oeffnungen angebracht, eine Anlage, die wahrscheinlich zu Vertheidigungszwecken diente. — W. Gell, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands, aus dem Englischen, München 1831, Taf. V.

Fig. 2. **Mauer von Mykenä.** — Einem entwickelteren Stadium des Polygonbaues gehören die Mauern der Burg von Mykenä, des Herrschersitzes Agamemnon's an. Die grossen, unregelmässig polygonen Blöcke sind scharf bearbeitet und mit fest zusammenschliessenden Fugen ineinander gepasst, wodurch die Anwendung kleinerer Füllsteine beseitigt und dem Bauwerke grössere Festigkeit und Schönheit verliehen wurde. — W. Gell, a. a. O., Taf. IX.

Fig. 3. **Mauer von Buphagos.** — Noch weiter entwickelt zeigt sich die pelasgische Bauweise an den Mauern der alten Stadt Buphagos, mitten im Peloponnes gelegen. Die polygonen Blöcke sind bereits so angeordnet, dass eine entschiedene Hinneigung zu horizontaler Schichtenlage sichtbar wird. Gell, a. a. O., Taf. XIII.

Fig. 4. **Mauer von Psophis.** — Einen fast vollkommen regelmässigen Quaderbau finden wir an den Ruinen der Stadtmauer von Psophis. Die geringen, auffallenden Abweichungen scheinen aus der Beschaffenheit des Materiales, eines nur in dünnen Schichten brechenden Kalksteines, hervorgegangen zu sein. — Gell, a. a. O., Taf. XVIII.

Fig. 5. **Löwenthor von Mykenä.** — Das Hauptthor der Burg von Mykenä, nach seinen Sculpturen „das Löwenthor" genannt, gibt ein interessantes Beispiel von der Constructionsweise solcher kolossalen Portale der pelasgischen Werke. Die beiden schrägen Steinbalken, welche die Seitenwände bilden, werden von einem dritten mächtigen Steinblock von 15' Länge bei 4½' Höhe überdeckt. Um diesen gewaltigen Thürsturz zu entlasten und dadurch die Construction zu sichern, ist in den oberhalb desselben befindlichen Mauertheilen eine dreieckige Lücke gelassen, indem die Steinlagen durch Ueberkragung und Abschrägung der vorstehenden Ecken sich nach oben spitz zulaufend schliessen. (Etwas Aehnliches fanden wir bei den ägyptischen Pyramidenkammern, vgl. Taf. 4, Fig. 5.) Diese Lücke, an der Basis 11½' breit bei einer Höhe von 10', wird durch eine 2' dicke Steinplatte von gelblich-grauem Kalkstein geschlossen, auf welcher das berühmte Relief, das früheste der bis jetzt bekannten Werke griechischer Plastik, sich zeigt. — A. Blouet, Expédition scientifique de Morée; Architecture, Vol. II, pl. 64, fig. 1.

Fig. 6. **Relief des Thores von Mykenä.** — Sowohl die architektonischen Formen, als auch die Auffassung der figürlichen Theile an diesem merkwürdigen Werke sind von Interesse für eine nähere Betrachtung. Auf einem Untersatze von zwei Platten und einer Hohlkehle, welcher eine Säule trägt, haben zwei Löwinnen mit den Vorderfüssen sich erhoben. Die Köpfe, welche wahrscheinlich frei herausgearbeitet und en face genommen waren, sind abgebrochen; die Körper zeigen eine kräftige, breite Behandlung von entschiedenem Natursinn, wenngleich bei noch ungewandter, ziemlich roher Technik. An der Säule ist bemerkenswerth, dass ihr Schaft sich nach unten verjüngt und ein ziemlich stark ausladendes mehrfach gegliedertes Kapitäl trägt. — Blouet, a. a. O.

Fig. 7. **Thor zu Phigalia.** — Die alte Stadt Phigalia im südlichen Theile von Arkadien hat Reste einer Umfassungsmauer, in welcher das hier abgebildete Thor befindlich ist. Die Construction desselben unter-

scheidet sich wesentlich von der des Löwenthores zu Mykenä, indem sie das dort über dem Thürsturz als Entlastung angewendete System der Ueberkragung auf die Oeffnung selbst angewendet zeigt. Mehrere Steinlagen bilden durch Ueberkragen eine Verengerung der lichten Weite, welche sodann durch einen Steinbalken geschlossen wird. — Gell, a. a. O., Taf. XXII.

Fig. 8. **Thor zu Amphissa.** — Dieselbe Construction wie am Thore zu Phigalia, nur in etwas regelmässigerer Ausbildung durchgeführt, finden wir an einem Thor der Stadt Amphissa in Böotien. Der Deckbalken hat eine Länge von über 9 Fuss. — Gell, a. a. O., Taf. XXI.

Fig. 9. **Thor von Samos.** — Das hier abgebildete Thor lässt eine noch entwickeltere und gesetzmässigere Anlage erkennen, wie denn auch die Mauer, zu welcher es gehört, die vollständige Quaderconstruction zeigt. Die Ueberkragung beschränkt sich hier auf einen einzigen Stein, der dadurch den Charakter einer kräftigen Gesimsbildung gewinnt. — Gell, a. a. O., Taf. XXXII.

Fig. 10—14 und 18. **Schatzhaus zu Mykenä.** — Zu den bedeutendsten Anlagen, welche uns aus jener Frühzeit erhalten sind, gehören die sogenannten Schatzhäuser (Thesauren), deren schon die alten Schriftsteller gedenken. Sie dienten dazu, die Kostbarkeiten und Schätze der Herrscherfamilien aufzunehmen und waren in der Regel unterirdische Bauten. Auch als Grabstätten der alten Könige wurden sie benutzt. Das ansehnlichste derartige Werk ist das Schatzhaus des Atreus zu Mykenä, unterhalb der ehemaligen Königsburg auf einem Abhange gelegen. Die Grundform ist die bei diesen Bauten übliche eines kreisrunden, durch Ueberkragung horizontaler Schichten kuppelartig geschlossenen Gemaches (vgl. den Grundriss Fig. 10 und den Durchschnitt Fig. 11). Der untere Durchmesser beträgt 45′ und die Höhe eben so viel; die Steinschichten sind durchschnittlich 2′ hoch. Die runde Grundform und die Art des Mauerwerkes waren am besten geeignet, dem Drucke des umgebenden Erdreiches zu widerstehen. Charakteristisch tritt dabei der Umstand hervor, dass an dieser Art des Innenbaues die umschliessende Wand und die Decke noch nicht als gesonderte Bautheile hervortreten, sondern eine unterschiedslose Einheit bilden. Spuren von Nägeln deuten darauf hin, dass das Innere mit Erzplatten bekleidet war. Ein kleineres viereckiges Gemach, aus dem Felsen gearbeitet, 27′ lang bei 20′ Breite und 19′ Höhe, steht durch einen kurzen Gang mit dem Hauptraum in Verbindung. Hierin werden wir das eigentliche Grabgemach zu erkennen haben. Man sieht auf Fig. 11 die zu dem Rundbau führende Thür, deren Sturz nach Art des Löwenthores durch eine dreieckige Oeffnung im Mauerwerk entlastet ist. Vermuthlich schloss ehemals eine Platte diese Lücke. Den Eingang zum Hauptraume bildet am Ende eines unbedeckten, 20′ breiten und etwa 60′ langen, mit Quadermauern eingefassten Ganges ein gewaltiges Portal, dessen Ansicht Fig. 18 veranschaulicht. Ueber 20′ hoch, hat dasselbe oben eine lichte Breite von 7½′, die sich durch die schräge Pfostenbildung nach unten erweitert. Sowohl die Pfosten als auch die Thürsturze haben eine auf ein erwachendes Gefühl für architektonische Gliederung deutende Profilirung, indem die kolossalen Massen als doppelte Rahmen dargestellt sind. Die Deckbalken sind von erstaunlicher Grösse, gegen 26′ lang, 16′ breit und 4′ hoch. Entlastet sind sie in der bereits bekannten Weise durch eine Mauerlücke, die gegenwärtig keinen Verschluss hat. Das Portal war mit verschiedenfarbigen Marmor-Ornamenten reich bekleidet, deren Reste sammt einigen Trümmern von Halbsäulen Fig. 12—14 darstellen. Sowohl in der Gestalt der Säulenbasis als auch in den Ornamenten der Marmorplatten spricht sich ein an die Weichheit asiatischer Formenbildung erinnerndes Gepräge aus. — Blouet, a. a. O., Vol. II, Taf. 66 ff.

Fig. 15 und 16. **Galerieen und Gang in der Burgmauer von Thirynthos.** — In der unter Fig. 1 besprochenen Mauer der Akropolis von Thirynthos finden sich an mehreren Stellen doppelte Gänge neben einander (vgl. den Durchschnitt Fig. 15), die sich in einer Breite von 5' durch die Mauern hinziehen, und deren äusserer mittelst einer Galerie mit einer Anzahl von Oeffnungen (vgl. Fig. 16) nach aussen mündet. Sämmtliche Oeffnungen, sowie die Gänge selbst, sind nach dem Princip der Ueberkragung überdeckt. Vermuthlich diente diese merkwürdige Anlage zu Vertheidigungszwecken. — Göttling, in E. Gerhard's Archäolog. Zeitung. v. J. 1845, Taf. XXVI.

Fig. 17. **Thor zu Ephesos.** — Ebenfalls durch Ueberkragung gebildet; nur haben die Steine eine Abschrägung nach der Linie eines Kreissegments erhalten, so dass, wie im Durchschnitte des Schatzhauses zu Mykenä, die Form des Spitzbogens zu Tage tritt. — Nach einer Mittheilung von H. Kiepert.

Fig. 19. **Tempel auf dem Berge Ocha.** — Dieses im südlichen Theile der Insel Euböa auf einer Bergspitze gelegene Bauwerk, in welchem man, nicht ohne Widerspruch, einen Tempel, und zwar der Hera, erkannt zu haben glaubt, ist als einer der wenigen aus jener Epoche griechischer Architektur uns überkommenen vollständig entwickelten Freibauten von hohem Interesse. Es ist ein aus ziemlich langen, durch dünnere Platten verbundenen Quaderblöcken errichtetes Rechteck, im Innern 30' lang, 15' breit, mit senkrechten, etwa 9' dicken Mauern. Die Bedeckung ist durch Ueberkragung nach Art eines Daches hergestellt; doch ist der mittlere Theil offen, also hypäthral angelegt. Unsere Abbildung gibt die Façade mit dem Eingange und zwei Fensteröffnungen. Das Portal ist mit schrägen Pfosten und einem mächtigen Thürsturz nach Art des Portals am Schatzhause zu Mykenä gebildet. Wir finden also hier ähnliche Elemente der Construction wieder, wie sie auch an den übrigen Denkmälern aus jener Zeit vorkommen. Mehrere im Wesentlichen übereinstimmende Gebäude finden sich bei dem Dorfe Stura, ebenfalls auf Euböa. Man schreibt sie alle den alten dryopischen Einwohnern der Insel zu. — Hawkins, in Walpole's Travels in various countries etc., London 1820, S. 288.

Fig. 20. **Tempelrest zu Korinth.** — Zu den alterthümlichsten Denkmälern dorischen Stiles gehört die hier abgebildete Tempelruine von Korinth. Sieben Säulen eines Peripteros sammt einem Theile des Architravs sind noch erhalten. Ihre Verhältnisse sind ungewöhnlich schwer, da die Säulenhöhe nicht einmal 4 Durchmesser erreicht und die mittlere Abstandsweite ungefähr gleich $1^1/_3$ Durchmesser ist. (Man vergleiche damit die dorischen Säulen auf den beiden folgenden Tafeln.) Die Säulen, 22' 8" hoch, sind mit Ausnahme des Kapitäles aus einem Steinblock, und zwar aus grobkörnigem Kalkstein gearbeitet und mit einem feinen Stucküberzuge versehen. — Blouet, a. a. O., Vol. III, pl. 80.

Fig. 21. **Der Parthenon zu Athen.** — Dieses berühmteste Werk aus der Glanzepoche der griechischen Architektur ist hier vorgreifend als Gipfelpunkt der Entwickelung hingestellt. Das Ausführlichere über dasselbe wird auf Taf. 14 und in dem dazu gehörigen Text gegeben. — Nach der Restauration von Stuart, Antiquities of Athens, Vol. II, Chap. I, pl. 14.

Tafel 13.

SICILISCHE UND GROSSGRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—3. **Tempel zu Selinunt.** — Selinunt, eine im 7. Jahrhundert v. Chr. gegründete Kolonie der Dorer, im Jahr 409 v. Chr. von den Kar-

thagern zerstört, weist noch jetzt Reste von sechs dorischen Peripteraltempeln auf, welche in zwei Gruppen zu je dreien auf dem östlichen und dem westlichen Stadthügel liegen. Sie sind, wie alle sicilischen Monumente jener Zeit, aus einem groben Kalksteine mit Stucküberzug gebaut, zeigen massige Verhältnisse und eine schwere, breite Behandlung der dorischen Formen. Unsere Abbildung gibt den alterthümlichsten der selinuntischen Tempel, den mittleren des westlichen Hügels, einen Peripteros mit 6 Säulen in der Front. Gleich allen griechischen Tempeln erhebt der Bau sich auf mehreren mächtigen Stufen; seine Länge beträgt 222' bei 82' Breite. Die Cella ist lang gestreckt und schmal, mit Pronaos und Posticum versehen (vgl. den Grundriss Fig. 2); vor dem ersteren befindet sich noch eine besondere Säulenreihe. Diese, so wie die rings umlaufenden Säulenstellungen, haben einen fast pseudoperipteralen Abstand. Merkwürdiger Weise zeigen die vorderen Säulen nur 16 Canneluren, während die übrigen 18 haben. Die Kapitäle sind schwer und kräftig gebildet, mit stark ausladendem Echinus; unter dem letzteren hat der Säulenhals ein kehlenartiges Glied. Die Mutulen sind (vgl. Fig. 3, wo ein Theil des Frieses und Kranzgesimses dargestellt ist) über den Metopen nur halb so breit wie über den Triglyphen, die Metopen schmal und mit höchst alterthümlichen Darstellungen versehen, von denen Taf. 16 unter Fig. 1—5 Proben enthält. Der Tempel mag noch aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. stammen.

Fig. 4—9. **Tempel des olympischen Zeus zu Agrigent.** — Dieser Bau — einer der kolossalsten Tempel des Alterthums — im Jahr 406 v. Chr. bei der Verwüstung der Stadt durch die Karthager noch unvollendet und gegenwärtig grösstentheils zerstört, zeigt bemerkenswerthe Abweichungen von der gebräuchlichen Art griechischer Tempelanlagen. Erstlich ist die Anzahl seiner Frontsäulen eine ungleiche, nämlich 7 (vgl. den Grundriss Fig. 5), und sodann sind es nicht freie Säulenhallen, sondern Halbsäulen, durch eine Mauer verbunden, welche die Tempelcella umgeben. Diese Anordnung ergab sich bei den einmal angenommenen kolossalen Dimensionen nothwendig aus der Beschaffenheit des Materiales, eines porösen Kalksteines, der nicht in grossen Blöcken bricht. Die äussere Länge des Tempels beträgt 343', die Breite 175' 6". An der inneren Seite der Mauer springen, den Halbsäulen entsprechend, Pilaster vor (vgl. Fig. 9). Die lang gestreckte Cella hatte eine Umfassungsmauer mit kräftigen Pilastern, über welchen kolossale Atlanten (vgl. Fig. 6) das obere Gesims trugen. Die Cella zeigte die hypäthrale Anordnung; was dagegen die in der Façade (Fig. 4) dargestellten Eingänge und Fensteröffnungen betrifft, so beruhen dieselben auf blosser Vermuthung. Fig. 7 gibt das Gebälk, Fig. 8 den Unterbau in grösserem Massstabe. Von den beiden Giebelfeldern enthielt das östliche eine Darstellung des Gigantenkampfes, das westliche die Eroberung Troja's.

Fig. 10—12. **Vom Tempel der Ceres zu Pästum.** — Pästum oder mit griechischem Namen Poseidonia in Gross-Griechenland (dem südlichen Italien) hat drei ziemlich gut erhaltene dorische Peripteraltempel aus einem porösen Kalkstein, deren Details manches Bemerkenswerthe aufweisen. Von dem kleinen, dem sogenannten Tempel der Ceres, geben wir unter Fig. 10 das Gebälk sammt dem oberen Theil der Säule. An ersterem ist der Eierstab, welcher den Architrav vom Friese trennt, so wie an letzterem die gegen alle Traditionen der guten griechischen Zeit streitende Anordnung einer halben Metope auf der Ecke des Gebälkes auffallend. Diese Formen, so wie das Kehlenglied am Säulenhalse und endlich die fehlenden Mutulen und Rinnleisten, sprechen für eine sehr späte Bauperiode, frühestens das 2. Jahrhundert v. Chr. Fig. 11 zeigt den horizontalen Durchschnitt einer Säule, Fig. 12 den Säulenabstand, der wenig mehr als einen unteren Durchmesser weit ist.

Fig. 13—15. **Vom Tempel des Poseidon zu Pästum.** — Der dem Poseidon zugeschriebene Haupttempel, beinahe doppelt so gross wie der eben erwähnte, ist das einzige der auf uns gekommenen griechischen Denkmäler, in welchem die alten Stützenstellungen des Inneren — zwei Säulenreihen in zwei Geschossen — erhalten sind. Die Formen zeigen auch hier manches Abweichende. So hat der Säulenschaft 24 Canneluren, so fehlen über den Metopen die Tropfen (vgl. Fig. 13), an der Hängeplatte das Kranzgesims und an der Hängeplatte des Giebels der Rinnleisten. Der Echinus des Kapitäls ist, wie am Cerestempel, kräftig geschwungen und weit ausladend; der Säulenhals zeigt 3 Einschnitte und der Echinus 3 Ringe (vgl. Fig. 14), welche eine abweichende Behandlung haben. Der Bau wird in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. fallen. Fig. 15 veranschaulicht den Säulenabstand.

Fig. 16—19. **Tempel auf Korkyra.** — Bei dem heutigen Cadacchio auf der Insel Korkyra (Korfu) finden sich die geringfügigen Reste eines kleinen dorischen Tempels, dessen restaurirte Vorderansicht Fig. 16 darstellt. Das Auffallendste an derselben ist auf den ersten Blick der ungewöhnlich weite Abstand der Säulen, welcher $2^1/_3$ Durchmesser beträgt. Von den charakteristischen Formen des dorischen Frieses ist nichts entdeckt worden; daher ist die nach Railton gegebene Anordnung eines Frieses auf unserer Abbildung ungerechtfertigt, vielmehr darf angenommen werden, dass das reich gegliederte Kranzgesims (vgl. Fig. 17), dessen Hauptheil ein Karnies bildet, den Architrav unmittelbar bekrönte. Im Innern der Säulenhalle gestaltet sich das Glied über dem Gebälke, so wie Fig. 18 es zeigt. Der Echinus des Kapitäls (Fig. 19) hat eine den Monumenten von Pästum verwandte Bildung; seine Ringe dagegen sind kleinlich und ohne Formverständniss behandelt. Die über 7' hohen Säulenschäfte sind aus e i n e m Block gearbeitet.

Fig. 20 und 21. **Vom Tempel auf der Insel Aegina.** — Mit diesem der Athene geweihten Heiligthume, das wahrscheinlich gleich nach der Besiegung der Perser, also in der Frühzeit des 5. Jahrhunderts errichtet wurde, betreten wir den Boden des eigentlichen Griechenlands. Eine Vergleichung des Gebälks und Säulenkapitäls (Fig. 20) mit den sicilischen und grossgriechischen Monumenten wird die grössere Feinheit und Eleganz des äginetischen Denkmals darthun. Besonders ist es der steilere, straffere, minder ausladende Echinus mit seinen 4 Ringen, der für diesen Unterschied charakteristisch erscheint. Der Durchschnitt der Säule (Fig. 21) veranschaulicht das Verhältniss des oberen zum unteren Durchmesser; die Säulenhöhe beträgt $5^1/_4$, der Säulenabstand $1^1/_2$ Durchmesser. Das Material des Tempels ist ein gelblicher, mit feinem Stuck überzogener Sandstein; nur Dach und Kranzgesims waren von Marmor. Berühmt ist dieses Monument durch die sehr bedeutsamen Statuengruppen seiner Giebelfelder, deren Abbildung sich auf Taf. 16 unter Fig. 8 findet.

Fig. 22 und 23. **Vom grösseren Tempel zu Rhamnus.** — Zu Rhamnus im nördlichen Attika sind die Reste von zwei auf gemeinsamer Terrasse liegenden Tempeln erhalten, von deren grösserem, einem Tempel der Nemesis, unter Fig. 22 das Gebälk dargestellt ist. Der Blüthezeit des 5. Jahrhunderts angehörend, zeigt er eine den besten Monumenten Athens nahe kommende Anmuth und Feinheit der Behandlung. Die Säulenschäfte sind, wie Fig. 23 lehrt, mit Ausnahme der vorderen sechs, unvollendet geblieben, da ihre Cannelirung nie ausgeführt worden ist. Das Material ist Marmor. Die Verhältnisse sind noch schlanker als am Tempel von Aegina: die Höhe der Säulen erreicht über $5^1/_2$, der Abstand beinahe $1^3/_4$ Durchmesser. — The unedited antiquities of Attica, Chap. VI, pl. 4.

Tafel 14.

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR DER BLÜTHEZEIT.

Fig. 1. **Tempel der Nike Apteros auf der Akropolis von Athen.** — Als Athen durch die Siege über die Perser die Hegemonie in Griechenland errungen hatte, entfaltete sich hier das hellenische Leben zu seiner glänzendsten Blüthe. Die Kunst und vor Allem die Architektur nahm darin eine der ersten Stellen ein, besonders da es galt, die durch die Perser zerstörten Heiligthümer zu erneuern. Nachdem nun unter Themistokles die grossartigen Befestigungswerke der Burg, der Stadt und des Hafens ausgeführt worden waren, schritt man unter Kimon zur künstlerischen Ausschmückung der verjüngten Stadt. Zu den von ihm errichteten Monumenten will man den kleinen am Eingang in die Akropolis gelegenen (Fig. 13 bei a; vergl. auch Fig. 12) Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin zählen, indem man darin, freilich keineswegs unbestritten, ein Denkmal zur Feier des grossen Doppelsieges am Eurymedon vom Jahr 469 erkennt. Im 17. Jahrhundert von den Türken abgetragen und zum Bau einer Batterie benutzt, ist das zierliche Gebäude neuerdings wieder aufgerichtet worden. Es bildet gleichsam den künstlerischen Abschluss der südlichen Akropolismauer und erhebt sich auf hohem Unterbau nur 27' lang bei 18' Breite als viersäuliger Amphiprostylos in attisch-ionischem Stile. Die Verhältnisse haben etwas Gedrungenes; die Säulenhöhe beträgt gut $7^2/_3$, der Abstand 2 Durchmesser; die Schäfte der Säulen haben eine starke Verjüngung. Das Material besteht aus pentelischem Marmor, dessen Quadern durch eherne Klammern verbunden sind. Von den ausgezeichneten Sculpturen des Frieses gibt Taf. 17 unter Fig. 12 ein Beispiel. — Ross, Schaubert und Hansen, Die Akropolis von Athen. I. Der Tempel der Nike Apteros.

Fig. 2, 3, 11, 18 und 19. **Tempel des Theseus zu Athen.** — Auch dieses in der unteren Stadt gelegene Heiligthum wurde muthmasslich unter Kimon's Staatsverwaltung begonnen. Das besterhaltene von den attischen Monumenten, diente es im Mittelalter als Kirche und ist neuerdings zum Museum für die Ueberreste griechischer Kunst eingerichtet worden. Der Tempel, dessen Bezeichnung als Theseion übrigens kaum haltbar erscheint, ist als dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen angelegt (vgl. den Grundriss Fig. 3) und innerhalb des Peristyls ein Tempel mit 2 Säulen in antis, sowohl beim Pronaos wie beim Posticum; er ist ebenfalls aus pentelischem Marmor aufgeführt. Nicht gerade von erheblicher Ausdehnung, — er misst 45' Breite bei 104' Länge — gehört er wegen seiner reinen, edlen Verhältnisse zu den vorzüglichsten Erzeugnissen hellenischer Architektur, zu jenen schönsten Denkmälern der attischen Schule, in welchen der Dorismus durch die Berührung mit dem ionischen Geiste den Charakter feiner Grazie annimmt. Die Säulen haben $5^5/_8$ Durchmesser zur Höhe bei $1^2/_3$ Durchmesser Zwischenweite. Fig. 11 gibt einen Theil des Frieses mit den Reliefs der Metopen, Fig. 18 das Kapitäl, dessen Echinus eine straffe, elastische Spannung zeigt und mit 4 feinen Ringen versehen ist. Taf. 17 bringt unter Fig. 3 ein Fragment von den Sculpturen des Frieses. Besonders hervorgehoben zu werden verdient, dass die eine der beiden auf unserem Grundriss angegebenen Thüren, und zwar die westliche, sich bei genauer Untersuchung als modern herausgestellt hat. — Stuart, Antiquities of Athens, Tom. III., Chap. I.

Fig. 4, 5, 7, 10 und 16. **Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae.** — Eine Rückwirkung der attischen Schule auf den Peloponnes bezeichnet der nach 430 nach den Plänen des Parthenon-Erbauers Iktinos errichtete

Tempel des Apollo zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, von welchem bedeutende Reste erhalten sind. Die Façade (Fig. 4) hat in den Dimensionen und der Durchführung grosse Verwandtschaft mit der des Theseustempels; der Grundriss (Fig. 5) ist nicht ohne mancherlei Abweichungen und Besonderheiten. Auch hier haben wir zwar einen zweisäuligen Tempel in antis, mit Pronaos und Posticum, umgeben von einer dorischen Säulenhalle. Aber der Tempel ist gestreckter, hat 15 Säulen an der Langseite auf 6 vordere, und bei nur 47' Breite eine Länge von 125'. Das Bemerkenswertheste ist die Anlage des Hypäthrons. Fünf Wandpfeiler, deren Stirnseiten in ionischen Säulen enden, springen auf beiden Langseiten im Innern der Cella heraus, das Gebälk aufzunehmen. Die Gestalt der Voluten (Fig. 7) scheint auf den Gesichtswinkel, unter welchem man dieselben bei der Enge des Raumes erblickte, berechnet zu sein. Von einem in den Ruinen des Tempels gefundenen, jedoch leider später abhanden gekommenen, primitiv korinthischen Kapitäl (Fig. 10) hat man angenommen, dass es einer im Grundriss mit *a* bezeichneten Säule angehört habe. Die dorischen Säulen des Peristyls haben eine Höhe von $5^3/_7$ und einen Abstand von $1^2/_5$ Durchmesser. Am Kapitäl (Fig. 16) tritt der Abacus nicht wie bei den attischen Monumenten über den Echinus vor, wodurch letzterer etwas stumpf erscheint. Seine 4 Ringe sind ähnlich wie die am Theseustempel gebildet; die drei Einschnitte des Säulenhalses zeugen von mangelndem Verständniss. Das Material des Baues ist mit Ausnahme der marmornen Bedachung und der Bildwerke ein bläulichweisser Kalkstein. Von den ausgezeichneten Sculpturen des Frieses enthält Taf. 17 unter Fig. 11 ein Beispiel. — Stackelberg, Der Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae, Taf. IV. Vergl. Blouet, a. a. O., II, Taf. 15 u. 25.

Fig. 6 und 8. **Tempel am Ilissos zu Athen.** — Dieser kleine, seit Stuart's Aufnahme völlig verschwundene Tempel lag am südlichen Ufer des Ilissos in der Nähe der Stadt. Wie der Tempel der Nike Apteros, ist er ein viersäuliger ionischer Amphiprostylos, 19' 6" breit bei 41' 6" Länge, doch scheinen seine schlankeren Verhältnisse (Säulenhöhe gleich $8^2/_5$, Zwischenweite 2 Durchmesser) eine etwas spätere Entstehung zu bekunden. Die Kapitäle der Säulen (Fig. 8) zeigen eine schlichte, gesetzmässige Bildung. Abweichend von ionischer Weise ist der Architrav ohne die dreifache Gliederung. — Stuart, a. a. O., Tom. I, Chap. II, Taf. 8 u. 10.

Fig. 12, 13, 17 und 20. **Die Akropolis zu Athen mit dem Parthenon und den Propyläen.** — Die Burg von Athen, über der Stadt auf steilem Felsen sich erhebend, war als Sitz der vornehmsten Heiligthümer und Schätze schon vor den Perserkriegen mit Tempeln geschmückt. Nach der Zerstörung derselben durch die Barbaren blieb es der Verwaltung des Perikles vorbehalten, die Akropolis zur glänzendsten Stätte von Monumenten zu machen, welche den Höhenpunkt der hellenischen Kunstentfaltung bezeichnen. Fig. 12 gibt eine restaurirte Ansicht der westlichen Seite der Burg mit dem Prachtbau der Propyläen, links überragt von dem Kolossalbilde der Athene, der Schutzgöttin der Stadt, rechts vom Parthenon, dem glänzenden Festtempel der jungfräulichen Göttin. Vor dem zur Rechten liegenden Seitenflügel der Propyläen sieht man den kleinen Tempel der Nike Apteros.

Der Parthenon, um die Mitte des 5. Jahrhunderts begonnen und in 16 Jahren durch die Architekten Iktinos und Kallikrates aufgeführt, ist noch gegenwärtig nach entsetzlichen Zerstörungen in mächtigen Ueberresten erhalten als eins der erhabensten Zeugnisse der höchsten Kunstblüthe. Aus pentelischem Marmor in bewundernswerth sorgfältiger Behandlung construirt, erhebt sich der Bau bei 228' Länge und 101' Breite zu einer Giebelhöhe von 59'. Ein dorischer Peristyl von 8 zu 17 Säulen (vgl. den Grundriss bei *c* in Fig. 13) umgibt den Kern des Baues, der sich bei Pronaos und

Posticum mit einer zweiten Reihe von 6 Säulen öffnet. Die Cella hatte zwei Säulenstellungen, auf welchen das Dach des hypäthralen Raumes ruhte. Hier befand sich das chryselephantine Bild der Göttin von Phidias; hier war der Mittelpunkt der grossen Feierlichkeiten, welche beim panathenäishen Feste veranstaltet wurden. An die Cella stiess ein westlicher Raum, Opisthodomos, in welchem der Staatsschatz aufbewahrt wurde. Von der Wirkung des herrlichen Baues gibt die restaurirte Ansicht, Fig. 20 auf Taf. 12, eine Vorstellung; die edle Behandlung der Details ist aus der Darstellung Fig. 20, welche ein Stück des Gebälkes und den Kopf und Fuss einer Säule vorführt, ersichtlich. Bemerkenswerth als Element ionischer Bauweise ist der feine Perlstab, der sich unter den Dielenköpfen an Triglyphen und Metopen hinzieht. Die Verhältnisse sind noch leichter als am Theseustempel, die Säulen schlanker, das Gebälk minder lastend, dagegen die Abstände etwas enger. Der Durchmesser der Säulen misst 6', die Höhe 34', also $5^2/_3$ Durchmesser, der Abstand ungefähr $1^2/_5$. Der Echinus der Säule hat 5 Ringe.

Die Propyläen, das Prachtthor, welches den Eingang zur Akropolis bildete, wurden sogleich nach Beendigung des Parthenon um 437 begonnen und innerhalb 5 Jahren vollständig ausgeführt. Dieses Werk, eine Schöpfung des Architekten Mnesikles, steht an Schönheit und edler Pracht dem Parthenon nicht nach, ist aber zugleich wegen seiner originellen Anlage ein Unicum, das dem erfinderischen Geiste seines Erbauers grosse Ehre macht. Es war die Aufgabe, ebensowohl einen sicheren Verschluss der festungsartigen Akropolis, als auch eine Vorbereitung auf die Heiligthümer und Prachtdenkmale zu geben, welche sie umschloss. Beides erreichte der Architekt in vollendeter Weise. Das Thor (siehe die Ansicht in Fig. 12, den Grundriss in Fig. 13 bei *b*) besteht aus einem mittleren Haupttheile und zwei daran gelehnten vorspringenden Flügelgebäuden. Letztere sind nach Art der Tempel mit einer vorderen Säulenhalle in antis angelegt. Der südliche, bedeutend kleinere Flügel öffnete sich ausserdem auch gegen Westen durch eine von einem Mittelpfeiler gestützte Halle, welche der Burgwache eingeräumt gewesen zu sein scheint. Zwischen den Flügeln führte eine breite Marmortreppe, nur in der Mitte unterbrochen, um den Wagen eine geneigte Ebene zur Auffahrt zu bieten, zum Mittelbaue empor. Da auch dieser noch auf ansteigendem Terrain liegt, so musste hier wegen der an der Aussenseite wie an der Innenseite errichteten Säulenstellung eine besondere Vorkehrung getroffen werden. Man schied also die 75' tiefe Thorhalle durch eine Querwand, welche die fünf Thore enthält, in zwei Theile, deren vorderer ungefähr zwei Drittel der ganzen Tiefe umfasst. Diesen machte man durch zwei Reihen von je 3 ionischen Säulen, auf denen das weitgespannte Gebälk ruhte, dreischiffig und glich durch die ihrer Natur nach schlankeren Säulen den Höhenunterschied glücklich aus. Der innere Theil der Vorhalle, den man rechts und links auf fünf weiteren Stufen erreichte, liegt nicht nur im Fussboden, sondern auch im Gebälk und Dache höher. Diese geistreiche und originelle Plananlage ging Hand in Hand mit einer musterhaft edlen Ausführung. Wir geben eine Probe der Detailbehandlung in einem Kapitäl unter Fig. 17 und machen nur noch auf die für den Hauptzweck des Thores charakteristische Abstandsweite der beiden mittleren Säulen, welche im Fries zur Anordnung von 3 Metopen in diesem Zwischenraum führte, aufmerksam. Die Breite des Mittelbaues misst 68', die Höhe bis zum Giebel 54'. — Stuart, a. a. O., Tom. II, Chap. V, Taf. 41 ff. Ross, Schaubert und Hansen, a. a. O. Curtius, Die Akropolis von Athen, Fig. 2.

Fig. 9, 14 und 15. **Das Erechtheion auf der Akropolis von Athen.** — Ausser dem Festtempel der Athene umschloss die Akropolis den eigentlichen Culttempel, das uralte Heiligthum der Schutzgöttin Pallas Polias, welches zugleich dem Erechtheus und andern Localheroen geweiht war. Nachdem

durch die Perser auch dieser Tempel verwüstet worden war, erlebte er erst nach dem Tode des Perikles seine erneute, glänzendere Wiederherstellung, die gegen Ende des 5. Jahrhunderts, nach 406 vollendet wurde. Das kleine, in seiner complicirten Anlage einzig dastehende Gebäude, am nördlichen Rande der Akropolis (bei *e* in Fig. 13) auf abschüssigem Terrain gelegen, erhielt sowohl durch letzteren Umstand, als auch durch die Nothwendigkeit, den sämmtlichen alten Heiligthümern eine Stätte zu bereiten, eine merkwürdig unregelmässige und abweichende Grundform. Im Laufe der späteren Zeiten vielfach wechselnden Geschicken unterworfen, zuerst als christliche Kirche, dann als türkischer Harem, endlich als Pulvermagazin benutzt, hat es eine solche Verwischung seiner ursprünglichen inneren Einrichtungen erfahren, dass die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Theile, ja selbst nach der Abgränzung der Haupträume eine der brennendsten Streitfragen der Archäologie geworden ist. Wir haben hier nur den künstlerischen Charakter des Baues in's Auge zu fassen, der den attisch-ionischen Stil in seiner glänzendsten und feinsten Entfaltung zeigt. An der Ostseite öffnet sich, wie es bei den griechischen Tempeln das Cultgesetz vorschrieb, der Hauptkörper des Baues, wahrscheinlich das Heiligthum der Athene selbst. Eine sechssäulige Prostasis trägt hier den Tempelgiebel. An der entgegengesetzten, der Westseite, deren geometrischen Aufriss Fig. 15 gibt, ist der Bau durch eine Wand geschlossen, in welcher 4 Halbsäulen einen Anklang an die vordere Halle gewähren. Zwischen ihnen lagen Fenster zur Erhellung des hinteren Raumes. Der Hauptkörper des Baues misst von Osten nach Westen 73', und in der Breite ohne die Seitenhallen 37'. An der Nordseite schliesst sich eine ziemlich tiefe Halle an, deren Dach von 6 Säulen, und zwar 4 davon in der Front, getragen wird (Fig. 14) und aus welcher eine prachtvolle Thür in den Hauptraum führte. Von dem Reichthum und der Feinheit, welche in der Behandlung der Details dieses Baues herrschen, gibt die unter Fig. 9 aufgenommene Darstellung der Basis und des Kapitäls einer Säule Zeugniss. An letzterem sind die Voluten mit doppelten Rinnen versehen, alle Glieder reich sculpirt und unter dem Kapitäl noch der Säulenhals mit einem Palmettenkranz geschmückt. An der Südseite endlich liegt die berühmte Karyatidenhalle, ein zierlicher Vorbau, dessen leichtes Dach von den Marmor-Gestalten atheniensischer Jungfrauen getragen wird. Auf Taf. 17 ist unter Fig. 13 eine dieser Karyatiden abgebildet. — Stuart, a. a. O., Tom. II, Chap. II, Taf. 21 u. 22. Die Restauration nach Inwood in v. Quast's Erechtheion, Taf. III.

Tafel 14. A.

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Ansicht des Zeus-Tempels zu Olympia. — Wir geben hier, nach einer Restauration von H. Strack in E. Curtius' „Olympia", die Ansicht der Ostseite jenes berühmten Festtempels, welcher dem höchsten Nationalgotte der Griechen zu Olympia in dem nördlichen Theile der Westküste des Peloponnes errichtet war. Der Tempel, von Libon aus Elis erbaut und erst um 440 v. Chr. beendet, war eines der glänzendsten Monumente der hellenischen Blüthezeit. Aus einem porösen Kalkstein mit feinem Stucküberzuge aufgeführt, mit Bildwerken durch die Hand des Phidias und seiner Schüler geschmückt, ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen, erhob sich der berühmte Bau nach Pausanias' Angabe 68' hoch, 95' breit, 230' lang. Gegenwärtig liegt er in Trümmern und ist nur zum geringen Theile aufgedeckt. Eben so wenig ist die Altis, der heilige Tempelbezirk, welcher ihn sammt den übrigen Heiligthümern umgab, bis jezt genauer

erforscht worden. Gewiss birgt der Schutt, den Jahrhunderte hier aufgehäuft, eine reiche Anzahl der werthvollen Kunstwerke, welche noch zu Pausanias' Zeiten sich um den Tempel erhoben, und hoffentlich durch die jetzt im Zuge befindlichen Ausgrabungen ihre Auferstehung feiern werden. „Kampf und Sieg unter Zeus' Obhut — so schildert Curtius ihn treffend und geistvoll — das war der Grundgedanke, welcher in der künstlerischen Ausstattung des Tempels lebendig hervortrat.“ Daher auf der Spitze des Giebels die Siegesgöttin, auf den beiden Enden des Daches Preisgefässe als Akroterien. Unter der Nike hing ein Schild mit dem unheilabwendenden Symbol des Medusenhauptes. Den Giebel der Ostseite füllten bezeichnend die Gestalten des Pelops und Oinomaos, im Begriff, unter den Augen des thronenden Zeus jenen Wettkampf zu beginnen, der nach der Ueberlieferung über das Schicksal des Landes entscheiden sollte. Auf der Westseite war der Kampf der Lapithen mit den Kentauren dargestellt. Die Tempelcella umschloss das erhabenste Werk des Phidias, die chryselephantine Statue des Zeus Olympios (vgl. den Text zu Taf. 17, Fig. 1). Zwei Säulenreihen trugen eine Galerie und eine zweite Säulenstellung, auf welcher das Dach der hypäthralen Cella ruhte.

Tafel 15.

OSTGRIECHISCHE UND SPÄTGRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Vom Zeustempel zu Nemea.** — Zu Nemea im nördlichen Argolis haben sich einige Säulen vom Tempel des Zeus erhalten, an welchen eine spätere Einwirkung der attischen Schule, etwa aus dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu beobachten ist. Der dorische Stil erscheint hier bereits in einer etwas abstracten, zu sehr berechneten und verfeinerten Behandlung. — A. Blouet, a. a. O., T. III, Pl. 71.

Fig. 2—4. **Choragisches Denkmal des Lysikrates zu Athen.** — Im Jahr 334 v. Chr. zum Andenken eines Sieges errichtet, welchen ein gewisser Lysikrates als Chorage davongetragen hatte, bezeichnet dieses elegante Monument die zierlich reiche Entfaltung, welcher die atheniensische Architektur im Laufe des 4. Jahrhunderts nachstrebte. Auf einem Unterbau von 11' im Quadrat (vgl. den Aufriss Fig. 2) erhebt sich ein oberer kreisrunder Theil, dessen prächtiges Gebälk von 6 Halbsäulen getragen wird. Das ganze 34' hohe Denkmal war einzig dazu bestimmt, den Siegespreis, einen Dreifuss, zu tragen. Desshalb wird es bedeckt von einem flachen, kuppelförmigen, aus einem einzigen Marmorblock gearbeiteten Dache, auf welchem in Gestalt einer prachtvollen Blume sich die mittlere Stütze für den aufzustellenden Dreifuss erhebt. Das Kapitäl, unter Fig. 4 sammt dem zierlichen Gebälke dargestellt, ist als das einzige bis jetzt bekannte Beispiel durchgebildeter korinthischer Form an einem hellenischen Bauwerke höchst merkwürdig. Gebälk und Fries sind ionisch gebildet, letzterer mit Reliefs geschmückt, von denen Fig. 15 auf Taf. 18 eine Anschauung gewährt. — Stuart, a. a. O., Tom. I, Chap. IV, Taf. 24 u. 26.

Fig. 5—7. **Choragisches Denkmal des Thrasyllos zu Athen.** — Zu dem gleichen Zweck, der Aufstellung eines Dreifusses, im Jahr 318 errichtet, weicht dieses Monument in der Form wesentlich von jenem ab. Am südlichen Abhange der Akropolis gelegen, umfasst es mit architektonischem Rahmen eine Grotte, deren Inneres in christlicher Zeit zu einer Madonnenkapelle umgewandelt wurde (vgl. den Grundriss Fig. 6). Drei nach dem Vorbilde dorischer Anten geformte Pfeiler tragen das leichte Gebälk. Auf der Mitte des Oberbaues, zu der drei Stufen emporführten, thronte die jetzt

als Torso im Britischen Museum befindliche Statue des langbekleideten Dionysos, welche vermuthlich auf ihrem Schoosse den Dreifuss trug. Zwei andere, später geweihte Dreifüsse standen rechts und links auf besonderen Postamenten. Die durchgehends angeordnete Tropfenverzierung am Gebälk und die Lorbeerkränze des Frieses gibt Fig. 7 in grösserem Massstabe. — Stuart, a. a. O., Tom. II, Chap. IV, Taf. 37 ff.

Fig. 8—14. **Die Propyläen von Eleusis.** — In den äusseren Vorhof des grossen Demetertempels zu Eleusis führte ein stattliches Prachtthor, welches, wie der Aufriss Fig. 8 und der Grundplan Fig. 9 lehren, eine genaue Copie des Mittelbaues der atheniensischen Propyläen war. Dasselbe wurde erst um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr. erbaut, bestand aus pentelischem Marmor wie die sämmtlichen atheniensischen Monumente und ist nur noch in Trümmern erhalten. Sechs Stufen führten hinauf zur inneren Thorhalle, deren Decke von sechs ionischen Säulen getragen wurde. Kapitäl und Basis derselben sind unter Fig. 10 und 11 veranschaulicht; die Seitenansicht des ersteren gibt Fig. 12, und den Durchschnitt der Volute Fig. 13. Die Felderdecke der Halle war ebenfalls eine Nachbildung der hochgepriesenen atheniensischen Propyläendecke. Fig. 8ᵃ zeigt den Durchschnitt eines Deckbalkens mit zwei reich verzierten Cassetten, deren Untersicht Fig. 8ᵇ darstellt. Fig. 14 gibt ein Akroterion dieses Baues. — The onedited antiquities of Attica, Chap. II, pl. 1 ff.

Fig. 15—17. **Details von den inneren Propyläen des grossen Tempels zu Eleusis.** — Der für die berühmten Mysterien der Demeter errichtete Tempel zu Eleusis wich nach Massgabe seines Zweckes wiederum in auffallender Weise von den sonst gebräuchlichen Tempelanlagen ab. Er bildete ein geräumiges Quadrat von 167′ im Lichten, dessen Decke von 4 dorischen Säulenreihen getragen wurde. Der Plan dieses interessanten Baues wird dem Iktinos zugeschrieben; die erhaltenen Reste datiren jedoch aus einer späteren Bauzeit. Den Zugang zum heiligen Tempelhofe bildete ein Thorbau mit drei Oeffnungen, in elegantem korinthisch-ionischem Stil um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. erbaut. Das schöne, mit reichem Akanthusblattwerk geschmückte Antenkapitäl (Fig. 15 gibt die Ansicht, Fig. 16 einen Theil vom Grundriss des Abacus) steht in seinem Formencharakter dem Denkmale des Lysikrates nahe. Die Gestalten der geflügelten Thiere auf den Ecken sind in der Zeichnung ergänzt. Fig. 17 stellt die Basis desselben Pfeilers dar. — The unedited ant. of Attica, Chap. III, pl. 5.

Fig. 18—20. **Tempel der Artemis Propylaea zu Eleusis.** — Vor den unter Fig. 8 ff. dargestellten äusseren Propyläen zu Eleusis lag ein kleiner, der Artemis und dem Poseidon geweihter dorischer Tempel (vgl. den Grundriss Fig. 19 und den Aufriss Fig. 18) mit zwei Säulen in antis an der Vorder- und Rückseite, 21′ breit und 40′ lang. Seine Ausführung zeigt elegante Formen und Verhältnisse, doch nicht ohne eine etwas schematische Behandlung, so dass er wohl in das 4. Jahrhundert zu setzen sein wird. Fig. 20 gibt eines seiner zierlichen Akroterien. Das Material war mit Ausschluss des Daches pentelischer Marmor. — The unedited ant. of Att., Chap. V, pl. 1, 2 u. 8.

Fig. 21—24. **Der Thurm der Winde zu Athen.** — Um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. von Andronikos Kyrrhestes gebaut, ist dieses kleine Denkmal ein wichtiges Zeugniss für die Spätzeit attischer Architektur. Nördlich von der Akropolis, auf einem freien Platze gelegen, diente es hauptsächlich als Stunden- und Windzeiger. Ein achteckiger Raum mit zwei Eingangshallen (vgl. den Grundriss Fig. 24 und den Aufriss Fig. 21) umschloss im Innern eine Wasseruhr, deren Spuren, noch jetzt sichtbar, in der Grundrissdarstellung gegeben sind. Am Friese sieht man die Gestalten der acht Winde als Reliefs, und unter denselben zeigen die Marmor-

wände die eingeritzten Linien einer Sonnenuhr. Das flach ansteigende Dach trug die eherne Figur eines Tritonen (auf der Abbildung ergänzt), der auf einem korinthischen Kapitäl beweglich angebracht war und mit seinem Stabe auf den jedesmal wehenden Wind hinzeigte. Der halbrunde Vorbau an der Südseite scheint mit der Einrichtung der Wasseruhr in Verbindung gestanden zu haben. Das Krönungsgesims des Baues (Fig. 22) zeigt eine etwas schwere und gehäufte Gliederung. Ebenso das Gebälk der Vorhallen, welches sammt den merkwürdigen Säulenkapitälen unter Fig. 23 vergrössert dargestellt ist. Die schilfartigen Blätter, welche aus dem Akanthuskranze aufsteigen, sind in der attischen Baukunst der Spätzeit häufig. — Stuart, a. a. O., Tom. I, Chap. III, pl. 13 ff.

Fig. 25 und 26. **Vom Tempel der Athene Polias zu Priene.** — Während in Hellas der ionische Stil durch die Berührung mit dorischen Elementen jene Modification erfuhr, welche wir in den attischen Monumenten kennen gelernt haben, behielt derselbe in den kleinasiatischen Kolonien seinen ursprünglichen Charakter, der sich besonders durch eine vorzugsweise weiche Formenbehandlung auszeichnet. Die meisten der erhaltenen Denkmale Kleinasiens gehören dem 4. Jahrhundert an. Unter ihnen ist der vom Architekten Pythios um 340 v. Chr. erbaute, von Alexander dem Grossen eingeweihte Tempel der Athene Polias von Priene als eines der edelsten Werke hervorzuheben. Fig. 25 veranschaulicht Kranzgesims, Gebälk und Säulenkapitäl, Fig. 26 die Säulenbasis, an welcher die beiden Hohlkehlen unter dem oberen Pfühl mit seinen Ringen charakteristisch für die ionische Bauweise sind. Die Ausbeute einer neuerdings vorgenommenen Ausgrabung dieses Tempels ist in's Britische Museum gekommen.

Fig. 27 und 28. **Vom Tempel des Apollo zu Didymoi.** — Einer der grossartigsten Tempel des Alterthums war der nach der Zerstörung durch die Perser im Laufe des 4. Jahrhunderts erneuerte Tempel des Apollo zu Didymoi bei Milet, ein mächtiger ionischer Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 303' bei 164' messend. Der Architrav (Fig. 27) ist nur zweigetheilt, am Kapitäl fällt die unschöne Form des Canales auf; die Basis (Fig. 28) zeigt eine Doppelkehle unter einem zu stark ausladenden Pfühl.

Tafel 15. A.

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Darstellung der Polychromie des dorischen Tempels. — Zum völligen Verständniss der Wirkung griechischer Architekturformen gehört eine Anschauung von der Bemalung, welche man denselben zu geben pflegte. Ueber die Frage nach der Polychromie der griechischen Architektur ist lange Zeit ein lebhafter Streit unter den Kunstforschern geführt worden. Wir geben hier eine Darstellung der Sache, welche im Wesentlichen den von F. Kugler im Jahre 1835 mit seiner Schrift über die „Antike Polychromie“ vertretenen Ansichten folgt, die in neuer Bearbeitung, mit Zusätzen versehen, in desselben Verfassers „Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ (Bd. I, 1853) erschienen ist. Zur Erläuterung seiner Ansichten war jener Schrift eine farbige Restauration des antiken Tempels beigefügt, aus deren Vergleichung mit unserer Abbildung hervorgeht, dass Kugler's damalige Ansicht namentlich in der Behauptung, dass die unteren Theile, die Säulen, die Umfassungsmauern und selbst der Architrav farblos gewesen seien, in der vorliegenden Tafel angenommen worden ist. Die wichtigste Modification derselben betrifft die Triglyphen. Kugler hatte in consequenter

Weise, da sie als wesentliche Theile der Construction aufzufassen sind, dieselben ebenfalls ungefärbt angenommen. Die neuere Forschung dagegen hat die Triglyphen als durchgängig gefärbt befunden, während die Metopen bisweilen farblos, bisweilen dunkelroth oder gar gleich den Triglyphen blau gefärbt sich zeigen. Auch an den Kapitälen der dorischen Säulen will man in einzelnen Fällen Spuren von Färbung entdeckt haben. Endlich mag auch die Fläche des auf die Mauer getragenen Verputzes in der Regel einen sanften Ton erhalten haben. Bei reinen Marmorbauten war diese Tränkung überflüssig.

Tafel 16.

ALTGRIECHISCHE SCULPTUR.

Auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst entwickelte das griechische Volk schon früh eine rege Thätigkeit. Die Schilderungen Homer's und der späteren Schriftsteller von den bildnerischen Werken des heroischen Zeitalters und jene merkwürdigen Reste uralter Steinsculptur, welche wir an dem Löwenthor von Mykenä (vgl. Taf. 12, Fig. 6) kennen gelernt haben, lassen indess auf einen ähnlichen Gegensatz dieser primitiven Bildnerei zu der eigentlich hellenischen Sculptur schliessen, wie er uns oben zwischen der kyklopischen und hellenischen Bauweise entgegengetreten ist. Götterbilder von roher, pfeilerartiger Gestalt wurden, als die einzigen Aufgaben der freien statuarischen Kunst, lange Jahrhunderte hindurch mit ängstlicher Gleichförmigkeit eines dem anderen nachgebildet, und was sonst aus den Händen des Schnitzers oder Erzarbeiters hervorging, beschränkte sich auf Erzeugnisse decorativer Kunst, deren Formen und Verzierungen von orientalischen Einflüssen beherrscht wurden. Erst um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., als nach dem Sturze des alten Königthums ein höheres Selbstgefühl im hellenischen Volke erwacht war, als die Ausbildung der Gymnastik dem eigenthümlich griechischen Sinn für Schönheit volle Nahrung gab, als endlich Sitte und Religion es gestatteten, die im Leben angeschauten Formen zur Verherrlichung edler Menschen und selbst zur Darstellung der Götter anzuwenden, da erst konnte von einer wahrhaft freien Entfaltung der Sculptur die Rede sein.

Fig. 1 und 2. **Metopenreliefs vom mittleren Tempel der Burg zu Selinunt.** — Von dem noch unbeholfenen, aber energischen Ringen des Jünglingsalters der griechischen Kunst bieten uns die vorstehenden beiden, in Tuff gearbeiteten und ursprünglich bemalten, Bildwerke vom mittleren Tempel der Burg in Selinunt zwei der ältesten Beispiele. Auf dem ersten sehen wir Perseus, mit Hermeshut und Flügelschuhen angethan, im Beisein der Athene die Medusa tödten, welche den aus ihrem Blut entstandenen und zu ihr aufspringenden Pegasus umklammert; das zweite stellt Herakles dar, die überwundenen Kerkopen davontragend. Stellung, Anordnung und Ausdruck der Figuren, sowie die überaus rohe Arbeit tragen noch ganz den Charakter der ältesten Kunst; in den breiten, fleischigen Massen der Glieder dagegen und einzelnen Ansätzen zu kräftiger Bewegung offenbart sich schon ein gewisser Sinn für Naturwahrheit und Leben. (Vgl. Taf. 13, Fig. 1 u. 3.)

Fig. 3 und 4. **Metopenreliefs vom mittleren Tempel der Unterstadt Selinunt.** — In diesen, ebenfalls aus Tuff gearbeiteten und ehemals farbigen, Bildwerken befindet sich die Sculptur schon auf einer weit höheren Stufe. Wir haben verschiedene Scenen eines Gigantenkampfes vor uns. Die Verhältnisse sind schlanker als in den eben betrachteten Reliefs, die

fein gefalteten Gewänder schmiegen sich lebendig den Bewegungen des Körpers an, in der Composition blickt bereits ein glückliches Bestreben nach künstlerischer Benutzung des Raumes durch und die grosse Lebhaftigkeit, ja Energie der Handlung vermag den fehlenden Ausdruck der Köpfe aufzuwiegen, deren Bildung, nach dem Haupt des Gefallenen auf Fig. 4 zu schliessen, noch bei der alterthümlichen Starrheit stehen blieb. Die oberen Theile der Tafeln bis zu den punktirten Linien und einzelne Parthien der unteren Hälften gehören modernen Ergänzungen an.

Fig. 5. **Metopenrelief vom südlichen Tempel des Osthügels zu Selinunt.** — Noch jünger als die vorigen ist diese Darstellung des Aktäon, dem von der durch ihn beleidigten Artemis eine Hirschhaut übergeworfen und der in Folge dessen von seinen eigenen Hunden zerrissen wird. Zwar erscheint die Gestalt der Artemis in Stellung, Bewegung und Gewandung noch nicht ganz frei von den Fesseln des alten Kunstgepräges; in der Bildung des Jägers und der Hunde dagegen zeigt sich bereits eine Freiheit der Bewegung und eine so naturwahre Behandlung des Nackten, dass wir genöthigt sind, das Bildwerk bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts herabzurücken. Die unbekleideten Theile der Göttin sind in Marmor, das Uebrige in Tuff gearbeitet. — Sämmtliche fünf Selinuntischen Bildwerke werden im Museum zu Palermo aufbewahrt.

Fig. 6. **Relief an einem marmornen Thron aus Samothrake.** — Dieses Bildwerk, dessen in flachem Relief gehaltene Darstellung den Inschriften (Agamemnon, Talthybios, Epeios) zufolge einen Kriegsrath der griechischen Helden vor Troja darstellt, ist wiederum in jener durchaus alterthümlichen Weise ausgeführt und erinnert lebhaft an die Vasenbilder archaischen Stiles (vgl. Taf. 20, 1). An der geschuppten Biegung rechts sowie an anderen Theilen des Werkes sind Spuren von Bemalung erhalten. Das Relief befindet sich im Louvre zu Paris.

Fig. 7. **Sogenanntes Relief der Leukothea.** — Von mehr Fülle in den Formen und einer freieren Natürlichkeit der Bewegung ist diese Reliefdarstellung aus der Villa Albani zu Rom, auf welcher einer sitzenden Gottheit (Leukothea) ein Knäbchen (Bacchus) von der Mutter dargereicht wird, die das Gängelband des Kleinen in den Händen hält. Die feingefalteten Gewänder sind in alterthümlicher Weise, doch mit zarter Betonung der durchscheinenden Körperformen ausgeführt; eigenthümlich ist das glatt herabfallende Haar und die starke perspektivische Verkürzung der beiden weiblichen Gestalten rechts im Hintergrunde, welche sich in anbetender Stellung der Göttin zu nahen scheinen.

Fig. 8 und a, b, c, d. **Westliche Giebelgruppe vom Athenetempel zu Aegina.** — Den vollsten Aufschluss über den Charakter dieser Kunstepoche gewinnen wir aus den Statuengruppen der sog. Aegineten, von denen die des Westgiebels, als die am vollständigsten erhaltene, mit versuchsweiser Andeutung ihrer ursprünglichen Aufstellung in dem Tympanum des Tempels, hier mitgetheilt wird. Die von links unter dem Schutz ihrer Vorkämpferin Athene heranstürmenden Griechen — Aias der Telamonier, Teukros, Aias, Sohn des Oïleus — kämpfen, wie man angenommen hat, um den Leichnam des Patroklos, der in der Mitte zu Füssen der Göttin hingesunken ist. Von der Rechten dringen die Troer — Hektor, Paris, Aeneas — heran; ein Jüngling in gebückter Stellung will den Gefallenen fortziehen; die Ecken werden zu beiden Seiten durch liegende Verwundete ausgefüllt. In diesen rund in Marmor gearbeiteten Bildwerken kommt jener Gegensatz zwischen den lebendig entwickelten Körperformen und der Starrheit des Gesichtsausdruckes zur klarsten Anschauung; das gleichförmige Lächeln verräth ein erst erwachendes Streben nach Ausdruck, die Behandlung der nackten Körperformen dagegen schon eine bedeutende Fertigkeit

und Feinheit in der Nachbildung der Natur. Bei grosser Zierlichkeit zeigt sich eine richtige Beobachtung der Verhältnisse; die Bewegungen, hie und da noch mechanisch und übertrieben, sprechen zuweilen, wie bei dem gefallenen Patroklos, die Handlung treffend aus, und die symmetrische Composition weist schon die Fähigkeit auf, die Figuren in Stellung und Bewegung den Linien des durch den Giebel streng umschriebenen Raumes anzupassen. Die Gestalt der Athene hat noch am meisten von dem alten Gepräge, an dessen bedeutungsvolle Feierlichkeit man bei Darstellungen der Götter wohl aus religiöser Scheu lange nicht zu tasten wagte. *a* ist der Kopf der Athene, *b* der des Patroklos in grösserem Massstabe, *d* der des Paris und *c* der des Laomedon vom östlichen Giebel. — Die Statuen befinden sich in der Ergänzung von Thorwaldsen, welcher u. A. der Schild des zweiten Kriegers zur Linken und sämmtliche Speere angehören, in der Glyptothek zu München.

Fig. 9. **Pallas in der Villa Albani.** — Von nicht minder alterthümlichem Gepräge als jene Vorkämpferin des Aeginetengiebels ist dieser Rest einer Marmorstatue, welche nach der Aegis und dem von Schlangen umgürteten Ueberkleide zu schliessen, ebenfalls eine Pallas dargestellt haben muss; auf dem ausgehöhlten Kopf sass wahrscheinlich ein metallener Helm.

Fig. 10. **Penelope im Museum Pio-Clementinum.** — Von feinerer Ausführung und geschmackvollerer Gewandung ist dieses Marmorbild der trauernden Penelope, deren Kopftuch, rechte Hand und Füsse übrigens moderner Ergänzung zuzuschreiben sind.

Fig. 11. **Apollo im Britischen Museum.** — Zu den bemerkenswerthesten Erzbildern dieser Epoche gehört der mitgetheilte stehende Apollo mit dem kleinen Hirschkalb in der Rechten; in der Linken haben wir uns wohl den Bogen zu denken. Die Haltung ist, wie es die Sitte bei solchen Kultusbildern forderte, ruhig, der Ausdruck des Kopfes ernst und typisch, die Formen des Körpers dagegen wohlproportionirt und sorgfältig durchgebildet. Das Bildwerk wird auf den Apollon Philesios des Kanachos zurückgeführt.

Fig. 12. **Minerva des Museums zu Dresden.** — Die Stellung dieser Figur, welche mit einer hinten bis auf die Beine herabfallenden Aegis, Mantel und Untergewand bekleidet ist, können wir uns nach der in Fig. 13 mitgetheilten Statue zu einer vorkämpfenden Athene ergänzen. Der bemerkenswerthe Umstand, dass die Reliefs an den Gewandstreifen, mit kleinen Darstellungen von Gigantenkämpfen, in einem vorgeschrittenen Stile gearbeitet sind, beweist, dass die Statue in den Zeiten der entwickelten Kunst absichtlich in alterthümelnder Weise ausgeführt wurde.

Fig. 13. **Herculanensische Pallas.** — Ein ähnlicher Gegensatz der Behandlung besteht bei dieser im Museum zu Neapel befindlichen Statue aus Herculanum zwischen den fein und lebendig gearbeiteten Formen, insbesondere der Arme, Füsse und des Gesichtes, und der nach althergebrachter Weise gefältelten Gewandung. Der Helm ist mit eingelegter Arbeit und einem Greif, der Hals mit einem Perlenschmuck geziert; an einzelnen Theilen des Gewandes und am Haar haben sich Spuren von Gold und Bemalung erhalten.

Fig. 14. **Altar der zwölf Götter aus der Villa Borghese.** — Auch dieses Werk, von hohem Adel der Empfindung und feiner Ausführung, gehört einer späteren Kunst an, welche mit Absicht den alterthümlichen Stil nachahmte. Als besonderes Anzeichen hievon ist, ausser der Starrheit der Bewegungen und der Gewänder, jenes Lüpfen des Kleides oder Schleiers mit zwei Fingern zu beachten, welches zugleich mit dem leichtschwebenden Gang einer althergebrachten Festsitte entnommen wurde. Die hier abge-

bildete Fläche des dreiseitigen Altars, welcher sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, stellt oben Apollo, Artemis, Hephästos und Athene, unten die drei Horen dar.

Fig. 15. **Bronzestatuette in Tübingen.** — Die Arbeit dieses kleinen Werkes, welches man seiner vornüber gebeugten Haltung zufolge für einen Wagenlenker (Amphiaraos) erklärt hat, schliesst sich eng an die der Aegineten an, nur dass die Züge des Gesichtes mehr Ausdruck haben als bei jenen, und der Körper schlankere Proportionen zeigt. Die ängstliche Aufmerksamkeit, mit welcher der Wagenlenker die Rechte über den Rossen erhebt, während die Linke den Zügel straffer anzuziehen sich bemüht, ist mit grosser Lebendigkeit zur Anschauung gebracht.

Tafel 17.

GRIECHISCHE SCULPTUR DER BLÜTHEZEIT.

Fig. 1. **Zeus von Olympia.** — Im 5. Jahrhundert gelangte die hellenische Sculptur unter der Staatsleitung des Perikles nach einer überraschend schleunigen Entwicklung in Athen zur Blüthe. Das erhabenste Werk des Hauptmeisters dieser Schule, des Phidias, das Zeusbild von Olympia, ist uns leider nur aus Beschreibungen und einigen Nachbildungen (vgl. Taf. 18 A, Fig. 1 und 2) bekannt, welche indess, wie die mitgetheilte Kaisermünze von Elis, wenigstens eine Vorstellung von der ursprünglichen Composition des Ganzen gewähren. Auf einer mit Bildwerken verzierten 12′ hohen Basis erhob sich der aus Cedernholz gearbeitete und mit kostbaren Reliefs und Malereien geschmückte Sitz, auf welchem das etwa 40′ messende Götterbildniss thronte. In der Rechten eine Siegesgöttin, in der Linken den Herrscherstab mit dem Adler tragend, schaute der Gott, in dessen Antlitz sich Majestät mit Milde paarte, huldvoll zu den Sterblichen hernieder. Die prachtvolle Arbeit der nackten Theile in Elfenbein, der Gewandung in kunstreich verziertem Golde erhöhte den Eindruck des gewaltigen Werkes, in dem der Grieche die Offenbarung seines höchsten Gottes erblickte, zu einem Wunder der Welt. Vor ihm nicht gebetet zu haben, galt für ein beklagenswerthes Unglück. — Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien, pl. 17, 2.

Fig. 2. **Pallas Promachos auf der Akropolis zu Athen.** — Demselben Meister, welcher das Ideal des höchsten hellenischen Gottes schuf, gehört auch die plastische Vollendung der Pallas an, in welcher Athen seine besondere Schutzgöttin verehrte. Als Vorkämpferin der athenischen Helden war die über 50′ hohe Erzstatue gedacht, welche Phidias für den Hof der Akropolis bestimmte; sie erhob den Schild und schwang mit der Rechten die Lanze, so dass diese, über die Gebäude der Burg emporragend, weithin den Schiffern als ein Gruss der hellenischen Hauptstadt entgegenleuchtete (vergl. Taf. 14, Fig. 12). Die mitgetheilte athenische Münze gibt uns von der Aufstellung des Bildes eine Vorstellung. — Mionnet, Description des Médailles, Suppl. III, Pl. 18, 3.

Fig. 3. **Theil des Frieses vom Theseustempel zu Athen.** — Mit eigenen Augen eines jener göttlichen Idealbilder zu schauen, war uns Spätgeborenen nicht vergönnt. Dagegen vermögen wir nach einer bedeutenden Anzahl, freilich arg zerstörter, Tempelsculpturen, welche von den tüchtigsten Bildhauern der attischen Schule, zum grössten Theile unter der persönlichen Leitung des Phidias geschaffen wurden, den Höhengrad der griechischen Sculptur zu ermessen. Die mitgetheilten Hochreliefs vom Innenfriesse des Theseion zeigen uns den Stil bereits zu voller Freiheit ausgebildet.

Die Formen sind von einer gedrängten Fülle und hohen Naturwahrheit, die Bewegungen kräftig, die Gewänder bedeutungsvoll und graziös angeordnet, und über das Ganze ist jene anspruchslose Schönheit und Würde ausgebreitet, welche das Wesen der Blüthezeit hellenischer Bildnerei ausmacht. Das vorstehende Marmor-Fragment stellt einen Kampf heroischer Wesen dar, dem drei sitzende Göttergestalten (Athene, Hera und Zeus) zuschauen. Es gehört zum östlichen Friese der Tempelcella. — Stuart, Antiquities of Athens, III, chap. I, pl. 15 und 16.

Fig. 4 und 5. **Parthenon; Metopen der Südseite.** — Noch unmittelbarer von dem Geiste des Phidias beherrscht erscheint die bedeutende Reihe herrlicher Bildwerke, mit welcher der Haupttempel des athenischen Staates, der Parthenon, geschmückt war (vgl. Taf. 12, Fig. 21 und Taf. 14, Fig. 12). Indessen sind auch sie nicht überall von gleicher Vollendung. Einige der mit Hochreliefs gezierten Metopen, aus deren südlicher Reihe wir zwei Stücke mittheilen, zeigen eine gewisse Strenge des Stils und Unbeholfenheit der Composition, so dass man die Arbeit älterer attischer Meister in ihnen vermuthet, welche Phidias zu dem umfangreichen Werke hinzuzog. Fig. 4 ist der Kampf eines Lapithen mit einem Kentauren (vgl. Taf. 14, Fig. 20), die Deutung von Fig. 5 ist schwierig; Einige wollen in dem mit lebhaftem Gestus sich entfernenden Jüngling den Hermes, in der weiblichen Gestalt die Kanephore Herse erblicken, Andere deuten die Gruppe auf Pandora und Epimetheus. — Stuart, Ant. of Athens, II, chap. 1, 12.

Fig. 6 und 7. **Parthenon; östliches Giebelfeld.** — In den grossartigen Rundwerken der Giebelfelder ist man berechtigt, die Hand der bedeutendsten Schüler des Phidias, ja die eigene des Meisters selbst zu erkennen. Hier sind die in grossen Flächen gearbeiteten Formen der Körper zu der höchsten Wahrheit und Schönheit entfaltet; wie ein lebendiger Theil des Ganzen schliesst sich die mit staunenswerther Leichtigkeit ausgeführte Gewandung den gewaltigen Massen der Glieder an, und noch in der furchtbaren Zertrümmerung fühlen wir das blühende Leben, welches der Meister in sie gehaucht, durch diese göttlichen Marmorbilder strömen. Wir theilen von den besterhaltenen Figuren zwei Gruppen von Göttinnen mit, welche der auf dem östlichen Giebel dargestellten Geburt der Athene zuschauen. — Müller und Oesterley, Denkmäler der alten Kunst, Taf. XXVI, Fig. 120, c. u. f.

Fig. 8, 9 und 10. **Parthenon; Theile des Cellafrieses.** — Während sich die eben betrachteten Werke besonders durch die Erhabenheit ihres Stils hervorthun, zeigt sich derselbe in dem berühmten Friesrelief der Cella des Parthenon in wunderbarer Weise mit Grazie und Natürlichkeit gepaart. Nach der wahrscheinlichsten Erklärung enthält der Fries eine ideale Darstellung des Festzuges, welcher am Feste der grossen Panathenäen von dem athenischen Volke veranstaltet wurde. An der Vorder- (Ost-) Seite thronen die zwölf Götter Athens, von denen Fig. 8 eine Gruppe mit Poseidon, Erechtheus, Peitho, Aphrodite und Eros darstellt; ihnen naht, Fig. 10, der Zug der athenischen Mädchen, Weihgeschenke darbringend; darnach folgen die Greise und Greisinnen der Stadt, die Wagenkämpfer, Musiker, Opferer und endlich eine Schaar von Jünglingen zu Ross, wie die Gruppe auf Fig. 9 veranschaulicht. Das Ganze ist in flachem Relief, leicht und lebendig, doch nicht ohne beträchtliche Abweichungen in der technischen Behandlung, ausgeführt; an den Gewändern und Haaren fand man Spuren von Gold und Bemalung; Zügel, Stäbe u. dgl. bestanden aus Metall. — Müller, a. a. O., Taf. XXIV, 115, g; XXV, 118; XXIII, 115, c; nach Stuart, Ant. of Ath., II, chap. I.

Fig. 11. **Amazonenkampf vom Friese des Apollotempels bei Phigalia.** — Dem Geiste der attischen Kunst, insbesondere den Bildwerken des Theseustempels (vgl. Fig. 3) in den Motiven und jener grossen Leben-

digkeit der Bewegung nahe verwandt sind diese Hochreliefs vom Apollotempel zu Bassae bei Phigalia (vgl. Taf. 14, Fig. 4). Das mitgetheilte Fragment gehört dem Amazonenkampfe an, welcher die grössere Hälfte des Innenfrieses der Cella einnimmt; so kühn und mannigfaltig die Composition ist, so zeigt sie dabei doch vielfach etwas Gewaltsames und Uebertriebenes, und auch in der Technik lassen die Arbeiten dieser Localschule die Sorgfalt und Eleganz der athenischen Meister vermissen. — Stackelberg, Der Tempel des Apollo zu Bassae.

Fig. 12. **Perserkampf vom Friese des Niketempels zu Athen.** — Ebenfalls besonders durch die Lebendigkeit ihrer Composition ausgezeichnet, und vermuthlich auch der Zeit nach den Bildwerken des Theseion (vgl. Fig. 3) nahestehend sind die Hochreliefs vom Friese des Niketempels zu Athen. In den arg zertrümmerten Resten erkennt man Kämpfe zwischen Hellenen und Barbaren. — Ross, Schaubert und Hansen, Die Akropolis von Athen, Abth. I.

Fig. 13. **Karyatide vom Erechtheion zu Athen.** — Zu den herrlichsten Resten attischer Kunst gehören die sechs kolossalen Jungfrauengestalten, welche das Dach der südlichen Halle am Erechtheion tragen (vgl. Taf. 14, Fig. 14 und 15). Es sind attische Mädchen, wie sie mit dem Korbe auf dem Kopf in der Festprozession einherzuschreiten pflegten, hier in sinniger Weise zu Stellvertreterinnen der Säulen gemacht und durch die Ruhe ihrer Haltung bei aller Freiheit im Detail dem architektonischen Gesetz unterthan, dem auch der kräftige Wuchs, der volle, durch dicke Haarflechten verstärkte Hals entspricht. — Stuart, a. a. O., II, chap. 2.

Fig. 14. **Attisches Grabmonument.** — Eine gleiche Vollendung, wie sie aus den Zierden der Tempel hervorleuchtet, zeigen uns zahlreiche Bildwerke aus derselben Zeit, mit denen der Hellene die Gedenksteine seiner Todten schmückte. Zu den schönsten gehört das mitgetheilte Hochrelief von einem attischen Grabe; es stellt den Verstorbenen in Gestalt eines schönen Jünglings dar, der gegen einen kahlen Baumstamm gelehnt zu dem Vogel in seiner Rechten niederschaut. Die Bedeutung des Bildwerkes bleibt, wie in zahlreichen ähnlichen Fällen, bisher unenträthselt.

Fig. 15 und 16. **Amazonen.** — Als Zeichen des energischen und erfolgreichen Wetteifers, in welchen die gleichzeitige Kunst des übrigen Griechenlands mit den attischen Meistern getreten war, theilen uns die alten Schriftsteller die Geschichte eines Künstler-Wettkampfes mit, in welchem Polyklet von Argos mit seiner Amazone den Phidias, Kresilas, Phradmon und Kydon besiegte. Die Statue des Siegers ist uns nicht erhalten; das Werk des Phidias aber glaubt man in einer Marmorstatue des Vaticans (Fig. 15), das des Kresilas in der verwundeten Amazone des capitolinischen Museums (Fig. 16) wieder zu erkennen; und der hohe Stil, in welchem diese beiden Bildwerke die mannhafte Schönheit des Amazonenideals verkörpern, lässt in der That eine solche Vergleichung mit den Werken der bedeutendsten griechischen Meister zu, wenn wir es hier auch jedenfalls nur mit Nachbildungen der in Bronce gearbeiteten Originale zu thun haben. — Musée français, T. IV, P. III, pl. 14; Mus. Capitol., III, tav. 46.

Tafel 18.

GRIECHISCHE SCULPTUR DER ZWEITEN BLÜTHEZEIT.

Fig. 1. **Hera des Polyklet.** — Auf dem Wendepunkte des eben betrachteten und des anbrechenden 4. Jahrhunderts, welches die zweite eigenthümliche Blüthezeit der hellenischen Sculptur umfasst, steht Polyklet

von Argos, das Haupt der dortigen, mit der Nachbarstadt Sikyon seit alter Zeit verbundenen Kunstschule. Des Meisters berühmtestes Werk, in dessen kunstreicher Arbeit er sogar den Phidias noch übertroffen haben soll, war die gleich dem olympischen Zeus in Gold und Elfenbein ausgeführte Herastatue in Argos, von deren strenger Idealität der Auffassung der mitgetheilte Kopf aus dem Museum zu Neapel uns eine Anschauung zu geben vermag. — Monum. d. inst., VIII, 1.

Fig. 2. **Kopf aus der attischen Schule.** — Als Gegenbild zu dem Ideale des argivischen Meisters mag hier ein vereinzelter Kopf von gleicher Vollendung angereiht werden, welcher wahrscheinlich im Jahre 1687 von Athen nach Venedig kam, dort lange verborgen lag, bei seiner glücklichen Wiederauffindung aber sofort als zu den Werken der Schule des Phidias gehörig anerkannt wurde. Beide vorstehenden Köpfe sind von dem in ruhiger Klarheit und in grossen Zügen gehaltenen Stil, in welchem die hellenischen Meister das Antlitz ihrer Götterideale bildeten, herrliche Muster. Der attische Kopf, an dem nur kleine Theile ergänzt sind, befindet sich gegenwärtig in Paris. — Kunstblatt zum Morgenblatt, 1824, Nro. 8.

Fig. 3. **Diadumenos des Polyklet.** — Als das Hauptverdienst dieses Meisters geben uns die Alten die Vollendung der schönen männlichen Körperform, besonders in Erzbildern jugendlicher athletischer Gestalten an und rühmen als eine der vorzüglichsten derselben die Statue eines zart gebildeten Jünglings, der sich eine Binde um das Haupt legt (Diadumenos). Die mitgetheilte Statue, welche aus dem Palast Farnese in Rom nach London in das Britische Museum gekommen ist, kann als eine spätere freie Nachbildung des polykletischen Werkes betrachtet werden. — Gerhard, Antike Bildwerke, Cent. I, 69.

Fig. 4. **Aphrodite von Melos.** — Mit dem Ende des peloponnesischen Krieges veränderte sich nach dem Umschwunge des Volksgeistes auch der Darstellungskreis und die Behandlungsweise der hellenischen Sculptur. Schon war die menschliche Gestalt als selbstständiger Gegenstand der Kunst neben dem göttlichen Ideal aufgetreten; jetzt wird nun auch die Seele und der Wechsel ihrer Empfindungen in das bis dahin von himmlischer Ruhe beherrschte Gebiet der bildenden Kunst aufgenommen und von Göttern erhalten vornehmlich diejenigen in dieser Zeit ihre plastische Vollendung, deren Wesen eine Durchdringung mit menschlicher Leidenschaft zulässt. Mit hoher Idealität gepaart zeigt sich dieser Stil der jüngeren Bildnerschule in der berühmten Marmorstatue des Louvre, welche 1820 auf der Insel Milo (dem alten Melos) gefunden wurde. Der Verein von Grossartigkeit und frischer Naturwahrheit weist das Werk einem bedeutenden Meister zu, welcher der attischen Schule nahestand, oder geradezu ihr angehörte. Ueber die Ergänzung der Arme, welche bei der Auffindung bereits gebrochen waren, ist man noch zu keinem völlig sicher stehenden Resultate gelangt. Das Stück einer Plinthe mit dem fragmentarischen Künstlernamen Agesandros (?), welches sich ebenfalls mit der Statue gefunden haben soll, hat sicher nicht zu dem Werke gehört. — O. Müller, Denkmäler, II, Taf. XXV, Fig. 270.

Fig. 5. **Apollo Kitharoedos.** — Zu den grössten Meistern dieser zweiten Blüthezeit gehört Skopas von Paros, dessen enthusiastisch bewegte Natur unter Anderem in der Schöpfung des kitharspielenden Apollon zum Ausdrucke kam. In dem schwärmerischen Aufblick und der schwungvollen Bewegung der mitgetheilten Statue des Vaticans sind uns die Spuren dieser Auffassung erhalten. — Musée français, T. IV, P. I, pl. 5.

Fig. 6. **Apollo Sauroktonos.** — Einer verwandten Richtung angehörig, aber von einer stilleren Innigkeit der Empfindung und mit dem feinsten Sinn für die Anmuth der nackten Gestalt begabt war Praxiteles

von Athen. Ihm gehört die Schöpfung des Eidechsentödters Apollon an, von welchem in der graziösen Statue des Louvre (früher in der Villa Borghese) uns eine Nachbildung erhalten ist. — Musée Royal, T. II, série II, pl. 16.

Fig. 7. **Aphrodite von Gnidos.** — Den Gipfel seiner künstlerischen Thätigkeit muss Praxiteles den Lobpreisungen der Alten zufolge in dem Idealbilde der Aphrodite erreicht haben, welches in dem Tempel der Göttin zu Gnidos aufgestellt war. Die Beschreibungen desselben stimmen mit einer Abbildung überein, welche Episcopius nach einer früher in den vaticanischen Gärten befindlichen Statue anfertigte. Eine Vergleichung dieser anmuthigen, menschlich beseelten Gestalt und ihrer völligen Nacktheit mit dem erhabenen Götterbilde der noch halbbekleideten Aphrodite von Melos (Fig. 4) gibt von der angedeuteten Umwandlung in der Darstellungsweise der Kunst eine Vorstellung. — Signorum veterum Icones, n. 46.

Fig. 8. **Eros von Thespiae.** — Auch der Liebesgott wurde von Praxiteles in eigenthümlicher Weise zu dem Idealbilde höchsten Liebreizes und inniger Empfindung umgebildet. Den grössten Namen hatte unter mehreren von ihm geschaffenen Statuen des Gottes der Eros zu Thespiae, von dem uns vielleicht in dem Jünglingstorso des Vaticans mit dem gesenkten, von sanfter Trauer erfüllten Lockenhaupt eine Nachbildung erhalten ist. — Musée français, T. IV, P. I, pl. 15.

Fig. 9—13. **Gruppe der Niobiden.** — Die berühmte Gruppe der Niobiden ist das bedeutendste erhaltene Werk jener auf die Darstellung der Seelenaffecte gerichteten Kunst. So gewiss es ist, dass sie der besprochenen Epoche angehört, so wenig war es bisher zu entscheiden, ob man Praxiteles oder Skopas als ihren Urheber anzusehen habe. Auch über die ursprüngliche Aufstellung der Gruppe kann bei dem verschiedenen Werthe der uns erhaltenen, zu ihr gehörigen Figuren und deren beklagenswerther Lückenhaftigkeit noch kein bestimmtes Urtheil gefällt werden. Die Gestalten bekunden klar den entsetzlichen Vorgang, der sie Alle vereinigt: es ist die Rache des Apollon und der Artemis an der Niobe, welche sich gegen Leto ihrer zahlreichen Kinder gerühmt hatte und sie nun Alle durch die Pfeile der strafenden Götter verlieren muss. Das Haupt (Fig. 9 a) mit dem erhabensten Ausdrucke tiefen Seelenschmerzes zu den Himmlischen emporgewandt, will sie das jüngste Kind in den bergenden Schooss aufnehmen (Fig. 9); von links eilt eine ältere Tochter (Fig. 10) herbei, schon von dem tödtlichen Pfeile getroffen; auf der rechten Seite sucht einer der Jünglinge eine ebenfalls verwundete Schwester mit dem erhobenen Gewande zu beschützen (Fig. 11); die knieende Jünglingsfigur des sogenannten Ilioneus, welche sich in der Glyptothek zu München befindet (Fig. 12) und die schreitende Mädchengestalt des Berliner Museums (Fig. 13) hat man wegen ihren charakteristischen Stellungen ebenfalls für Kinder der Niobe erklärt. Die Jünglingsfigur wird durch die hohe Vollendung ihrer Arbeit auch mit Bestimmtheit in die Blüthezeit der hellenischen Sculptur verwiesen; die letztgenannte weibliche Statue dagegen gehört wohl weit späterer Nachahmung an. — Galleria di Firenze, Ser. IV, Stat. I, tav. 1; Gerhard, Archäologische Zeitung, 1844, Taf. XIX.

Fig. 14. **Ganymedes.** — Ebenfalls dem 4. Jahrhundert gehört der hauptsächlich in Athen beschäftigte Leochares, der Schöpfer des vom Adler zum Himmel emporgetragenen Ganymedes an. Die vorstehende vaticanische Statue, eine Nachahmung des von den Alten gepriesenen Original-Erzbildes, zeichnet sich durch die grosse Virtuosität der Composition und die reizvolle Behandlung der schwebenden Gestalt des Jünglings aus. — Museo Pio-Clementino, III. tav. 49.

Fig. 15. **Dionysos und Satyrn vom Monument des Lysikrates.** — Auch die Reliefs am choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen

(vgl. Taf. 15, Fig. 2) gehören ihrer Erfindung und Ausführung nach zu den hervorragendsten Denkmälern dieser jüngeren attischen Schule. Die mitgetheilte Gruppe des Dionysos mit dem Panther und den beiden ruhenden Satyrn nimmt die Mitte des kreisrunden Reliefstreifens ein, auf welchem die Züchtigung der tyrrhenischen Seeräuber durch die Satyrn und ihre Verwandlung in Delphine in anmuthiger und lebendiger Weise dargestellt ist. Die göttliche Ruhe des Dionysos bildet zu dem bewegten Treiben seiner geschwänzten Trabanten einen charakteristischen Gegensatz. — Stuart, Ant. of Ath., T. I, Chap. 3, pl. 4.

Fig. 16. **Discuswerfer.** — Der Urheber dieses im Augenblick des Wurfes dargestellten Discusschleuderers (Diskobolos) gehört der Zeit nach freilich in eine Reihe mit Phidias und Polyklet; er ist jedoch hier an das Ende der zweiten Blüthezeit gesetzt, weil seine auf wahrheitgetreue Entfaltung kräftiger Körperschönheit gerichtete Kunst einer Eigenthümlichkeit Bahn brach, welcher wir in der Kunstrichtung des Lysippos (vgl. Taf. 18 A, Fig. 7) wieder begegnen werden. Die Statue des Discuswerfers ist in mehreren Auffassungen und Nachbildungen erhalten, von denen die vorstehende Marmorstatue der Villa Massimi zu Rom eine der vorzüglichsten ist. Guattani, Monumenti inediti, P. IX, tav. 1.

Tafel 18. A.

GRIECHISCHE SCULPTUR VERSCHIEDENER EPOCHEN.

Um ein vollständigeres Bild von dem Darstellungskreise der hellenischen Sculptur zu geben, ist hier in die historische Reihe der Monumente eine Anzahl von Kunstwerken aller Epochen eingefügt, welche sich durch ihre Vortrefflichkeit oder besondere Berühmtheit auszeichnen.

Fig. 1. **Statue des thronenden Zeus.** — Von dem höchsten Idealbilde des griechischen Alterthums, dem olympischen Zeus des Phidias, ist uns aus späterer Zeit eine geringere, immerhin jedoch für die Anschauung wichtige Nachbildung in der Marmorstatue des sogenannten Jupiter Verospi im Vatican aufbewahrt, die wir zur Vervollständigung der auf Taf. 17 unter Fig. 1 gegebenen Vorstellung aufgenommen haben. Eine unrichtige Ergänzung hat der rechten Hand des Gottes statt des geflügelten Victorienbildes einen Blitz gegeben. — Museo Pio-Clementino, T. I, tav. I. Die Ergänzungen nach Clarac, Musée de sculpture, T. III, pl. 397.

Fig. 2. **Kopf des Zeus von Otricoli.** — Eine künstlerisch hochbedeutende, wenn auch späte Nachbildung vom Zeus des Phidias besitzen wir in der zu Otricoli gefundenen, der Sammlung des Vaticans angehörenden Marmorbüste, welche die reicher und feiner detaillirende Weise der römisch-griechischen Plastik mit ernster und grossartiger Auffassung verbunden zeigt. — Musée français, T. IV, P. III, pl. 1.

Fig. 3. **Statue der Hera.** — Zu dem auf Taf. 18 unter Fig. 1 enthaltenen Kopfe der Hera von Neapel fügen wir hier, um die Anschauung von der Darstellung der Königin der Götter zu vervollständigen, eine Junostatue der vaticanischen Sammlung aus dem Hause Barberini hinzu. Es ist eine Nachbildung aus römischer Zeit, welcher wahrscheinlich ein Werk aus der attischen Schule des 4. Jahrhunderts zu Grunde liegt. Am wenigsten gut ist der Kopf; die Nase ergänzt. — Piranesi, Statue, T. 22.

Fig. 4. **Eirene mit Plutos.** — Diese berühmte Statue, ein Muster edler griechischer Kunst, kam aus der Villa Albani nach München, wo sie ihren Platz in der Glyptothek gefunden hat. Unter den Ergänzungen, welche

sie erfahren musste, ist die des rechten Armes, der ursprünglich ohne Zweifel ein langes Scepter aufstützte, die erheblichste. Die frühere Deutung des Werkes auf Ino-Leukothea als Pflegerin des Bacchuskindes hat neuerdings der vorstehenden Benennung weichen müssen und es ist sehr wahrscheinlich, dass wir hier eine Nachbildung der Broncestatue der Eirene mit dem Plutos vor uns haben, welche der ältere Kephisodotos gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts für Athen anfertigte, und von der auch attische Münzen im Wesentlichen mit der Münchener Statue übereinstimmende Nachbildungen darbieten. Letzteren zufolge ist dem kleinen Plutos ein Füllhorn in den linken Arm zu geben und die Vase wegzulassen. — Musée français, T. IV, P. II, pl. 9.

Fig. 5. **Pallas von Velletri.** — Zeigt Taf. 16 unter Fig. 9, 12 und 13 die alterthümlichste Auffassung des Pallasideales, enthält Taf. 20 unter Fig. 2 nach einem Vasengemälde das Bild der leidenschaftlich bewegten Pallas Promachos, so geben wir hier in der herrlichen Statue des Louvre, die im Jahre 1797 zu Velletri ausgegraben wurde, eine Darstellung der Athena, die dem Stile des Phidias nahe verwandt erscheint. Die Statue ist aus parischem Marmor und zeigte früher Reste von Polychromie. Leider sind die Arme unrichtig restaurirt, da die Linke eine Nike, die Rechte den Speer halten müsste. — Musée français, T. IV, P. II, pl. 2. Vgl. Clarac, Musée de sculpture, pl. 320.

Fig. 6. **Diana von Versailles.** — Artemis, die Schwester des Apollon, wurde von der griechischen Plastik in alter Zeit als die Hegerin des Wildes, frauenhaft, mit lang wallendem Gewande, bisweilen auch nach orientalischer Weise geflügelt dargestellt. Erst nach Praxiteles erhielt sie die anmuthige jungfräuliche Gestalt, welche mit hochaufgeschürztem Rock, Jagdstiefeln, Bogen und Pfeil als Jägerin dahinstürmt. Die hier vorgeführte Diana von Versailles, jetzt im Louvre, bietet ein Beispiel dieser späteren Auffassung. Sie ist eben im Begriff, einen Pfeil aus dem Köcher herauszunehmen; zu ihrer Linken die kerynitische Hirschkuh mit dem goldenen Geweih. Das Werk bietet in Conception und Ausführung merkwürdige Analogien zu dem Apollo vom Belvedere dar und wurde daher als Gegenstück desselben betrachtet. — Musée français, T. IV, P. I, pl. 2.

Fig. 7. **Farnesischer Hercules.** — Diese berühmte Kolossalstatue des Museums zu Neapel, inschriftlich eine Arbeit des Atheners Glykon, gibt eine ungefähre Vorstellung von der Art, in welcher Lysippos die Gestalt des Hercules auffasste. Es ist der von Kämpfen und Anstrengungen auf einen Augenblick ausruhende Held, der sich auf die Keule stützt und in der Hand die Aepfel der Hesperiden hält. Die Statue wurde in den Bädern des Caracalla zu Rom gefunden und stammt sicher erst aus der römischen Kaiserzeit.

Fig. 8. **Asklepioskopf von Melos.** — Wir geben in diesem trefflichen, auf der Insel Melos gefundenen marmornen Asklepioskopf ein Beispiel von der Feinheit der Charakteristik, mit welcher die griechische Kunst die Typen ihrer Götter auszuprägen wusste. Eine Vergleichung des Kopfes mit dem unter Fig. 2 dargestellten Zeus von Otricoli wird dies erläutern. Bei aller Uebereinstimmung in der Grösse des Stils sind die beiden Werke doch im Ausdruck und Charakter scharf unterschieden. — Expédition de Morée, Vol. III, pl. 29.

Fig. 9. **Rossbändiger vom Monte Cavallo.** — Zu den grandiosesten Werken antiker Kunst gehören die beiden Marmorgruppen auf dem Platze des Quirinal zu Rom, der nach ihnen Monte Cavallo heisst. Sie stellen, wie aus den Spuren metallener Sterne auf ihren Köpfen erhellt, die beiden Zeussöhne Castor und Pollux dar und wurden ehemals in Folge einer alten Tradition für Werke des Phidias und Praxiteles ausgegeben. Unsere Figur ist mit der Inschrift Opus Phidiae bezeichnet. Wenn diese Inschrift und der neben der Gruppe am Boden stehende Harnisch auch sofort den römischen

Ursprung des Werkes verrathen, so haben wir doch dessen Vorbild, wahrscheinlich ein Broncewerk, sicher in der besten griechischen Kunst zu suchen.

Fig. 10. **Eros und Psyche.** — Der mit Psyche in Kuss und Umarmung vereinte Liebesgott ist ein Gedanke der spätesten Zeit antiker Plastik, von dessen zahlreichen Wiederholungen wir die beste, dem vaticanischen Museum zugehörige, in Marmor ausgeführte Gruppe gewählt haben. Bouillon, Musée des Antiques, T. I, pl. 32.

Fig. 11. **Statue des Apoxyomenos.** — Diese 1849 in Rom aufgefundene, im vaticanischen Museum aufgestellte Statue ist eine vortreffliche Nachbildung eines Originals von Lysippos. Sie stellt einen Jüngling dar, wie er mit dem Schabeisen sich von dem mit Staub vermischten Salböl reinigt, mit welchem die Kämpfer ihre Glieder für den Ringkampf einzureiben pflegten. — Nach einem Gypsabguss des Berliner Museums.

Fig. 12. **Statue der schlafenden Ariadne.** — Die schlafende verlassene Ariadne im vaticanischen Museum haben wir besonders wegen der bewunderungswürdigen Schönheit ihrer Gewandung hier eingereiht. Sie ist sicher die Nachbildung eines Werkes der besten griechischen Zeit und scheint ursprünglich zu einer grösseren Gruppe gehört zu haben. — Museo Pio-Clementino, T. II, t. 44.

Fig. 13. **Borghesischer Centaur.** — Von den phantastischen Figuren, in welchen die griechische Kunst menschliche und thierische Formen zu einem Ganzen verband, geben wir in der im Louvre befindlichen Gruppe des von einem muthwilligen Amor gefesselten Centauren, früher in der Sammlung Borghese, ein Beispiel. Der besonders edel gebildete und trefflich ausgeführte Kopf hat in Ausdruck und Haltung unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Laokoon. Die Arme des Kleinen sind ergänzt. — Nach einem Gypsabguss des Berliner Museums.

Fig. 14. **Der Schleifer.** — Die spätere Zeit der antiken Kunst nahm in ihren Darstellungskreis auch die fremden Völker, die Barbaren auf, welche sich durch Körperbildung und Ausdruck der Köpfe charakteristisch von den hellenisch-römischen Typen der antiken Plastik unterscheiden. Ein solches Werk ist auch der sogenannte Schleifer zu Florenz, ein betagter Mann, der niederkauernd und mit gespannter Aufmerksamkeit emporblickend ein breites Messer schleift. Man erkennt in ihm den Bestandtheil einer Gruppe, in welcher die Schindung des Marsyas durch Apollon dargestellt war. Es ist der Sclave, der dem Gotte das Instrument für die grausame Execution zurichtet. — Piranesi, Statue, t. 3.

Fig. 15. **Statue des ausruhenden Hermes.** — Hermes als Götterbote, das Bild elastisch jugendlicher Kraft, ist hier sitzend dargestellt, als ob er von einem Fluge ausruhe oder einen neuen Auftrag erwarte. Die Füsse tragen Flügel. In der Rechten bemerkt man einen Rest des Caduceus. Das vorzügliche, in Bronce ausgeführte Werk stammt aus Herculanum und befindet sich im Museum zu Neapel. — Nach einem Abguss des Berliner Museums.

Fig. 16. **Barberinischer Faun.** — Eine der wunderbarsten Satyrstatuen des Alterthums, den sogenannten „barberinischen Faun," fügen wir hierbei, um ein Beispiel von der grossartigen Idealität zu geben, mit welcher die antike Kunst selbst Naturen und Zustände niederer Art zu adeln wusste. Diese meisterhaft behandelte Gestalt des einen schweren Rausch ausschlafenden Satyrs ist mit Recht „die geistreichste Darstellung der Trunkenheit" genannt worden. Die Statue wurde bei Ausräumung des Grabens um die Engelsburg gefunden, kam zuerst in den Besitz der Familie Barberini und gehört jetzt zu den Schätzen der Münchener Glyptothek. Alt sind nur die oberen Theile bis zu den Schenkeln; das Uebrige, auch der linke Vorderarm, ist von geschickter Hand ergänzt. — Nach einem Gypsabguss des Berliner Museums.

Tafel 19.

GRIECHISCHE SCULPTUREN AUS DER NACHBLÜTHE.

Fig. 1. **Büste Alexanders des Grossen.** — Auf die Sculptur der Nachblüthezeit, welche wir von dem Ausgange des 4. Jahrhunderts an datiren, übte Lysippos von Sikyon (vgl. Taf. 18. A, Fig. 7 u. 11) den nachhaltigsten Einfluss aus. Seiner hohen Auffassung bedeutender Persönlichkeiten hatte es dieser Meister zu verdanken, dass Alexander der Grosse von ihm allein plastisch dargestellt sein wollte. Als das treueste, wenn auch in jedem Fall aus späterer römischer Zeit stammende, Bildniss des Macedoniers gilt die vorstehende Marmor-Büste, in deren trockener Behandlungsweise man jedoch den Geist des Lysippos vermisst. — Visconti, Iconographie grecque, pl. 39, 1.

Fig. 2. **Bronce-Büste Ptolemaeus I.** — Unter den wenigen Portraitbüsten in Erz, die uns von den Fürsten des Alterthums überkommen sind, ist dieser Kopf des ersten Ptolemaeers durch seinen charakteristischen Ausdruck, der auf den Münzen des Königs wiederkehrt, und seine schöne Ausführung bemerkenswerth. — Visconti, a. a. O., pl. 52, 4.

Fig. 3. **Cameo mit dem Brustbilde Ptolemaeus I. und der Eurydike.** — Auch dieser prächtige, in unserer Abbildung um das Dreifache verkleinerte Edelstein aus dem Cabinet zu St. Petersburg stellt, wie ausser der Aehnlichkeit der Züge namentlich die auf Münzen dieses Königs übliche Aegis beweisen kann, den ersten Ptolemaeer und seine erste Gemahlin Eurydike dar. Seine Züge erscheinen hier noch jugendlicher als bei der vorgenannten Büste. — Visconti, a. a. O., pl. 53, 3.

Fig. 4. **Laokoon.** — Die hervorragendste unter den in Kleinasien und auf den umliegenden Inseln in dieser Zeit blühenden Kunstschulen war die von der sikyonischen beeinflusste Schule zu Rhodos, von deren künstlerischer Eigenthümlichkeit uns zwei berühmte Marmorgruppen Zeugniss geben. Zunächst die Gruppe des Laokoon, welche, wie Plinius uns berichtet, die Rhodier Agesander, Polydoros und Athenodoros gemeinsam arbeiteten. Ueber die Entstehungszeit wird noch gestritten; nach der einen Ansicht ist die Gruppe auf Bestellung des Kaisers Titus angefertigt worden, nach der andern gehört sie dem Zeitalter der Nachfolger Alexanders an und wurde später nach Rom gebracht. Dort ist sie in der Nähe der Bäder des Titus im 16. Jahrhundert aufgefunden und bildet jetzt eine der Hauptzierden des Vaticans. Sie stellt den Augenblick dar, in welchem der trojanische Priester Laokoon, der sich gegen den Apollo versündigt hatte, von den Schlangen des rächenden Gottes am Altare des Poseidon, an dem er eben mit seinen Söhnen beschäftigt war, ereilt und in martervoller Umschlingung durch den giftigen Biss getödtet wird. Der jüngste der Söhne scheint schon die Qualen des Giftes zu erdulden; an die Weiche des Vaters, der mit letzter vergeblicher Anstrengung sich den Umstrickungen zu entziehen sucht, leckt eben die Zunge des Thieres hinan; der ältere Sohn scheint dem unfehlbaren Ende noch am fernsten zu stehen. Zum ersten Mal erblicken wir hier in der hellenischen Kunst einen Complex mehrerer Figuren in dieser engen, um einen dramatischen Mittelpunkt gedrängten Anordnung, und man bewundert mit Recht die Weisheit und Gewandtheit, mit der die verschiedenen Glieder des Ganzen in Wechselwirkung und Harmonie gesetzt sind. Dagegen liegt das Momentane der furchtbaren Situation und die daraus hervorgehende Lebhaftigkeit des Ausdrucks schon an der äussersten Grenze der Plastik, wenn dieselbe auch noch nicht überschritten ist; die Formen der Körper haben jene grossartige Einfachheit

der früheren Zeit verloren und auch in der virtuosen Technik tritt das Streben nach Effekt deutlich hervor. Unter den Ergänzungen ist die des rechten Armes des Laokoon die wichtigste. Ursprünglich dürfte derselbe gegen den Hinterkopf herabgebogen gewesen sein, so dass der obere Abschluss der Gruppe ein mehr pyramidaler, nicht so weit nach links emporgeschobener war. — Musée français, T. IV, P. IV, pl. 1.

Fig. 5. **Farnesischer Stier.** — Dieses Werk gehört sicher in die hellenistische Zeit. Es ist von Apollonios und Tauriskos, zwei Künstlern aus Tralles, welche der rhodischen Schule angehörten, gearbeitet und stellt die Söhne der Antiope, Zetos und Amphion, dar, wie sie ihre Mutter an der grausamen Dirke zu rächen im Begriffe sind. Mit der höchsten Anstrengung suchen sie den wilden Stier zu bändigen, der im nächsten Augenblicke die flehend aufblickende Dirke zu Tode schleifen wird. Die wilde Aufregung des entsetzlichen Momentes ist, wie bei der Gruppe des Laokoon, mit höchster Lebendigkeit zur Anschauung gebracht, doch leider hier jene Harmonie und Klarheit der Anordnung in weit geringerem Grade erreicht. Die Gruppe, das grösste aus einem einzigen Block gearbeitete Marmorwerk, welches aus dem Alterthum auf uns gekommen ist, befindet sich im Museum zu Neapel. — Ottfr. Müller, Denkmäler d. a. Kunst, I, Taf. XLVII, Fig. 215.

Fig. 6. **Mediceische Venus.** — Dieses berühmte Werk des Atheners Kleomenes, Apollodoro's Sohn, führt uns noch einmal nach Athen zurück, wo im 1. Jahrhundert v. Chr. eine Reihe bedeutender Erz- und Marmorbildner auftreten, die man unter dem Namen der neu-attischen Schule zusammenfasst. Wie die vorstehende Statue zeigt, lehnen sich diese Meister in der Erfindung an die altattischen Bildner an; in der mediceischen Venus z. B. ist die Nachbildung des Motivs der Venus von Gnidos (vgl. Taf. 18, Fig. 7) unverkennbar; an die Stelle der züchtigen, sinnig verschlossenen Weiblichkeit des praxitelischen Werkes ist hier jedoch eine gewisse Geziertheit getreten, welche die allerdings mit hoher Meisterschaft und Grazie behandelten Formen auch des letzten Schimmers der Göttlichkeit entkleidet. — Musée français, T. IV, P. II, pl. 5.

Fig. 7. **Rednerstatue.** — Eine gleiche Virtuosität in der Ausführung zeichnet dieses Werk des jüngeren Kleomenes, eines Sohnes des vorgenannten Meisters, aus, in dessen Form man die Nachbildung einer berühmten Statue des Hermes aus älterer Zeit erkennen will. Der fein individualisirte Kopf gehört ausschliesslich dem jüngeren Meister an. Die Mamorstatue befindet sich im Louvre zu Paris. — Musée français, T. IV, P. IV, pl. 19.

Fig. 8. **Barbarengruppe.** — Die dramatische Bewegtheit und der Stil dieses Werkes lassen uns als seinen Urheber einen jener kleinasiatischen Künstler vermuthen, welche häufig die Kämpfe mit den herandringenden Barbaren sich zum Gegenstande wählten. Wir erblicken in der vorstehenden Gruppe, welche nach einer früheren Deutung den Namen „Arria und Paetus" führt, einen gefangenen Gallier, welcher durch das Schwert seiner und der Gattin Schmach ein Ende macht. Körperbildung und Haarwuchs kennzeichnen beide als Barbaren. Die überlebensgrosse Gruppe befindet sich in der Villa Ludovisi zu Rom. — Nach einem Gypsabguss.

Fig. 9. **Borghesischer Fechter.** — Als Meister dieses Werkes ist uns in einer an dem nebenstehenden Baumstamme befindlichen Inschrift: Agasias, Sohn des Dositheos, von Ephesos genannt, und es trägt dasselbe in Erfindung und Behandlung durchaus den Charakter jener kleinasiatischen Schulen, wenn seine Entstehung auch vielleicht erst in die Zeit der römischen Kaiser fällt. Wahrscheinlich gehörte es ursprünglich einer grösseren Gruppe an, in welcher der zum Stoss ausholende Fechter gegen

einen, sich links zu denkenden Reiter kämpfte; in der erhobenen Linken wird er den Schild, in der Rechten das Schwert gehalten haben. — Nach einem Gypsabguss.

Im Anschluss an die Entwickelung der hellenischen Sculptur ist hier eine historische Uebersicht der griechischen Stein- und Stempel-Schneidekunst gegeben, deren Darstellungen, falls nicht die Quelle besonders angezeigt ist, nach Oesterley's Zeichnungen Mionnet'scher Schwefelabdrücke angefertigt wurden.

Fig. 10. **Gemme.** — Auf den ältesten Erzeugnissen der griechischen Steinschneidekunst finden sich häufig derartige Kämpfe wilder Thiere abgebildet, wie sie das mitgetheilte Beispiel und in grosser Anzahl die alterthümlichen Münzen (vgl. Fig. 14) und Vasenbilder darbieten. Die Formen dieser Gemme tragen das Gepräge hohen Alterthums. — Specimens of ancient sculpture, p. LXXXI.

Fig. 11. **Paste.** — Vorgeschritten, aber gleichwohl noch von alterthümlicher Strenge ist der Stil dieser antiken Glaspaste der Berliner Sammlung, welche den Oedipus darstellt, im Begriff, die Sphinx zu tödten. — Lippert, Daktyliothek, historisches Tausend, n. 79.

Fig. 12. **Silbermünze von Kaulonia.** — Die ältesten griechischen Münzen mit dem Gepräge ganzer Figuren, das auf der einen Seite erhaben, auf der andern vertieft ist, sind uns aus den im sechsten Jahrhundert blühenden Städten Unteritaliens erhalten. So zeigt das mitgetheilte Silberstück auf beiden Seiten das Kolossalbild des Apollo, welcher in der Rechten einen Lorbeerzweig, auf der Linken eine kleine Figur mit Zweigen in den Händen trägt.

Fig. 13. **Grosse Silbermünze von Athen.** — Zu derselben Zeit ungefähr trat in Athen an die Stelle des ursprünglichen Münztypus der alterthümliche Kopf der Pallas, welcher dann mehrere Jahrhunderte lang als das eigenthümliche Gepräge der Stadt beibehalten wurde.

Fig. 14. **Silbermünze von Akanthos.** — Ein häufiges Gepräge dieser macedonischen Stadt ist der hier dargestellte Kampf zwischen Stier und Löwe; vgl. die Gemme Fig. 10.

Fig. 15 und 16. **Grosse Silbermünze von Syrakus.** — Von besonderer Schönheit sind die alten Münzen von Syrakus. Das mitgetheilte Exemplar trägt auf der Vorderseite (Fig. 15) den Kopf der Nymphe Arethusa, von vier Fischen umgeben, auf der Rückseite (Fig. 16) ein dahersprengendes Viergespann, dessen Lenker von einer schwebenden Siegesgöttin bekränzt wird.

Fig. 17. **Silbermünze von Pheneos.** — Dem vollendeten Stile und wahrscheinlich der Zeit unmittelbar nach dem peloponnesischen Kriege gehört diese Münze der arkadischen Stadt Pheneos an, auf deren Vorderseite der Kopf der Demeter oder ihrer Tochter Kora dargestellt ist, während die Rückseite den Hermes mit seinem Pflegekinde Arkas im Arme zeigt.

Fig. 18. **Silbermünze von Stymphalos.** — Vorderseite mit dem schönen Kopfe der arkadischen Artemis, ungefähr gleichzeitig mit der vorigen Münze.

Fig. 19. **Silbermünze von Athen.** — Vorderseite mit dem behelmten Kopfe der Pallas. Späterer Typus.

Fig. 20. **Silbermünze.** — Vorderseite mit dem Kopfe des mit Stirnbinde und Epheukranz geschmückten alten Dionysos. — Landon, Numismatique du Voy. du jeune Anacharsis, pl. 44.

Fig. 21. **Silbermünze des lokrischen Opus.** — Vorderseite mit dem Kopfe der Demeter oder ihrer Tochter Kora.

Fig. 22. **Cameo.** — Als Beispiel des vollendeten Stiles der geschnittenen Steine kann dieser in der Pariser Bibliothek befindliche Cameo gelten, in dessen Darstellung man den Pelops erkennt, der nach der Besiegung des Oenomaos im Beisein des im Vordergrunde kauernden Myrtilos seine Rosse tränkt. — Millin, Monumens inédits, I, pl. I.

Tafel 20.

GRIECHISCHE VASENBILDER ÄLTEREN STILES.

Von den Werken der hellenischen Malerei ist kein einziges selbstständiges Original auf unsere Tage gekommen. Doch lässt sich aus einer grossen Anzahl von untergeordneten, der decorativen Kunst und Kunstindustrie angehörigen Werken ein Rückschluss auf die von den alten Schriftstellern vielgepriesene Malerei der Griechen machen. Für die Malerei des griechischen Mutterlandes sind uns die Bilder der antiken Thongefässe, für die unter hellenischem Einfluss entwickelte Malerei der italischen Völker die Wandgemälde und Mosaiken die besten Wegweiser.

Fig. 1. **Athene's Geburt.** — Einer noch durchaus alterthümlichen, aber wie die altgriechische Sculptur (vgl. Taf. 16) nach Schönheit und Leben energisch ringenden Kunst gehören die sechs ersten, schwarz auf hellen Grund gemalten Darstellungen dieser Tafel an, welche man als Vasenbilder alten Stiles zu bezeichnen und in der grossen Masse den Fabriken des Kerameikos von Athen zuzuschreiben pflegt. Auf dem ersten, Athene's Geburt darstellenden Bilde sitzt der bärtige Zeus, mit der Linken das Scepter aufstützend, auf einem Klappstuhl; eben springt aus seinem etwas gebeugten Haupte die gerüstete Göttin an's Licht hervor. Zu beiden Seiten stehen die geburtshelfenden Eileithyien, ferner links Hermes und rechts Hephästos, der, nachdem er des Olympiers Kopf mit dem Hammer gespalten hat, sich fortzubegeben im Begriffe ist. Das Bild ziert eine zu Volci in Etrurien gefundene Amphora. — Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts, I, Taf. II, Fig. 1.

Fig. 2. **Athene Promachos.** — Dieses ebenfalls in Volci ausgegrabene Gefäss wird durch die mit altattischen Buchstaben geschriebene Inschrift als ein panatenäischer Siegespreis bezeichnet. Dazu stimmt auch das Bild der vorkämpfenden Göttin (vgl. Taf. 16, Fig. 13), welche mit Schild und Speer bewaffnet zwischen zwei mit Kampfhähnen geschmückten Säulen dahin schreitet. — Monumenti inediti dell' instituto di corr. arch., I, tav. XXI.

Fig. 3 und 4. **Wagenrennen und Ringkampf.** — Die Rückseiten solcher panathenäischen Preisamphoren sind in der Regel mit Darstellungen verschiedenartiger Wettkämpfe geziert, wie uns Fig. 3 z. B. einen an der Meta vorbeijagenden Wagenlenker auf seinem Viergespann, Fig. 4 eine Scene aus den Ringkämpfen darstellt. — Monumenti dell' instituto d. c. a., I, tav. XXII, Fig. 2, b und 8, b.

Fig. 5. **Götterverein.** — Von der wunderlichen Feierlichkeit des alten Stiles gibt diese Vereinigung dreier symmetrisch gegenüber gestellter Götterpaare eine Anschauung. In der Mitte stehen sich die mit der Aegis bekleidete, Helm und Speer tragende Athene und der spitzbärtige Hermes, der hier ausser dem Heroldstabe durch das Wehrgehenk besonders als Beschützer der Kampfspiele bezeichnet ist, gegenüber; zur Linken reihen sich ihnen Apollo mit der Leier und Artemis, zur Rechten Dionysos mit Trink-

horn und Epheuzweig und eine Göttin an, welche man wohl für Kora zu halten hat. Das Gefäss, eine Hydria, ist in Volci gefunden. — Gerhard, Auserlesene griechische Vasenbilder, I, Taf. XVI.

Fig. 6. **Odysseus und Nestor.** — Sehr häufig finden sich auf den Vasen alten Stiles Darstellungen der griechisch-trojanischen Heldensage. Das vorstehende Bild eines aus Neapel stammenden Gefässes schildert einen Moment aus den vielbeschriebenen Thaten des Odysseus und Diomedes. Die Helden kehren mit den erbeuteten Rossen des thrakischen Königs Rhesos eben in das griechische Lager zurück. Vor demselben treffen sie auf Nestor, den auf dem Klappstuhle sitzenden Greis, und ihm erzählt nun der behelmte Odysseus, während er die Rosse am Zügel hält, die Geschichte des Raubes; die beschädigte Figur in seinem Rücken ist Diomedes. Zu beiden Seiten stehen bewaffnete Krieger. — Tischbein, Recueil de gravures d'après des vases antiques du cabinet de Mr. le Chevalier Hamilton, II, pl. 4.

Fig. 7. **Opfer.** — Mit dem Eintreten der hellen Figuren auf dunkelm Grunde, wie sie dieses ebenfalls in Neapel gefundene Gefäss zieren, gewinnt die Zeichnung der Vasenbilder allmählig eine grössere Schönheit. Den Uebergang zu der höchsten Vollendung macht der sogenannte strenge Stil, dessen Merkzeichen wir in der übergrossen Zierlichkeit der Körperformen, der feierlichen Haltung und noch etwas eckigen Bewegung der Figuren auf dem vorstehenden Bilde wahrnehmen. Zwei Frauen opfern hier auf einem brennenden Altar, über welchem die mit Bändern umwundenen Hörner des geschlachteten Stieres hängen. — Tischbein, a. a. O., III, pl. 55.

Fig. 8. **Menelaos und Helena.** — In den Formen dem schönsten Stile näher gerückt, dabei aber noch von jener alterthümlichen, weitausholenden Gewaltsamkeit der Bewegungen sind die Figuren dieses ebenfalls auf dunklem Grunde gemalten Vasenbildes, auf dem Menelaos nach der Eroberung Troja's sein treuloses Weib Helena verfolgt, aber durch das Flehen der einst Geliebten entwaffnet das schon gezogene Schwert fallen lässt. — Panofka, Griechinnen und Griechen nach Antiken.

Fig. 9. **Wettlauf.** — Wiederum dem alten Stile in Zeichnung und Farbe gehört dieses Bild am Halse eines zu Volci gefundenen Gefässes an, dessen Darstellung, drei im vollen Lauf begriffene, von dem Kampfrichter beobachtete Jünglinge, den Bildern an der Rückseite der panathenäischen Amphoren gleicht. — Panofka, a. a. O.

Fig. 10. **Peleus und Thetis.** — Die deutlichste Anschauung von der eigenthümlichen Strenge des Uebergangsstiles gewinnt man aus den beiden folgenden in der Ausführung verwandten Vasengemälden. Das eine, im Innern einer zu Volci aufgefundenen und jetzt im Berliner Museum befindlichen Schale angebracht, stellt das Ringen des Peleus um die Thetis dar; der Held hat die Geliebte, welche sich vergeblich in den Löwen und die Schlangen verwandelt, um den Leib gefasst und scheint sie eilig davon zu tragen. Die Inschrift enthält die Bezeichnung der beiden handelnden Personen, und die Namen Athenodotos und Peithinos; der Letztere ist als Maler des Gefässes bezeichnet, der Erstere mit dem auf den hellenischen Vasen häufigen Ausrufe liebender Bewunderung: καλός. — Gerhard, Griechische und etruskische Trinkschalen des königlichen Museums zu Berlin, Taf. IX, Fig. 1.

Fig. 11. **Achilleus und Patroklos.** — Das andere Gemälde desselben Stiles, dessen Verfertiger sich ebenfalls inschriftlich genannt hat, findet sich auf der berühmten Schale des Sosias, welche zu Camposcala bei Volci aufgefunden jetzt auch im Berliner Museum aufbewahrt wird. Es ziert, wie das vorige Bild, die Mitte des Inneren der Schale und stellt in kunstvoll abgerundeter Gruppe den Achilleus dar, der die Wunde des auf

gemeinsamem Kriegszuge verwundeten Patroklos verbindet. — Gerhard, a. a. O., Taf. VI und VII.

Fig. 12. **Braut und Bräutigam.** — Neben den Darstellungen aus der Sage und dem Cultus erscheinen auf den hellenischen Vasenbildern auch häufig Gegenstände und Vorgänge des wirklichen Lebens, der Sitten, Beschäftigungen und Belustigungen der Menschen. Das mitgetheilte Gefäss der Münchener Sammlung, welches dem alterthümlichen Stile angehört, enthält, wie es scheint, einen Bräutigam in voller Rüstung, der seine Braut am Arme führt; das Mädchen hält einen Apfel oder eine Quitte in der Hand. — Panofka, a. a. O., Taf. I, Fig. 15.

Fig. 13. **Kampfscene.** — Auf diesem Bilde, gleichfalls der alterthümlichen Gattung, ist eine Scene kriegerischer Waffenübung dargestellt. Zwei schwer gerüstete Männer, mit Helm, Waffenrock, Beinschienen, Schwert, Schild und Lanze, stürmen auf einander ein; ein blasender Trompeter, der ihnen zur Seite steht, musste auf unserer Zeichnung weggelassen werden. — Duc de Luynes, Choix de vases grecs, P. I.

Fig. 14—19. **Gefässformen.** — Die mitgetheilten Beispiele sollen von der mannigfaltigen Formengebung besonders der kleineren Gefässe, auf denen jene Bilder gemalt sind, eine Anschauung geben. Fig. 14 ist ein Trinkhorn, Fig. 15 die (Fig. 11) erwähnte Schale des Sosias, Fig. 16 ein Trinkhorn von der häufig vorkommenden Form eines Thierkopfes, Fig. 17 ein Balsamgefäss (Lekythos), Fig. 18 ein dreihenkliges Wassergefäss (Kalpis) und Fig. 19 ein Giessgefäss des spätesten Stiles.

Tafel 21.

GRIECHISCHE VASENBILDER SPÄTERFN STILES.

Fig. 1. **Apollo zu Delphi.** — Innerhalb der Vasen mit hellen Figuren auf rothem Grunde machte die Gefässmalerei alle Stadien der Entwicklung von der bereits betrachteten Strenge bis zu einer in Prunksucht und überweicher Grazie entartenden Kunstweise durch, welche letztere man mit dem Namen des reichen Stiles bezeichnet. Den höchsten Adel der Zeichnung, verbunden mit freier, aber einfacher Gruppirung zeigt das mitgetheilte Bild, das einen bekränzten Jüngling darstellt, welcher von zwei Frauen umgeben auf einem geflügelten Wagen sitzt. Der erste Herausgeber des Bildes erkennt in der rechts von dem Wagen stehenden Figur eine Priesterin, aus deren Händen der Scepter und Schale haltende Gott soeben die Libation empfangen hat, und welche sich nun anschickt, der des Orakelspruches harrenden Figur zur Linken den Ausspruch Apollo's mitzutheilen. Richtiger wird das Bild auf den Mythos des Triptolemos gedeutet. — Tischbein, Rec., I, pl. 9.

Fig. 2. **Athene's Geburt.** — Eine augenfällige Vorstellung von dem angedeuteten Fortschritte der Kunst gewinnt man aus der Vergleichung dieses Bildes, welches denselben Gegenstand behandelt, wie die auf Taf. 20, Fig. 1 mitgetheilte Darstellung. Zwar ist auch hier die Composition noch von dem Gesetze der Symmetrie beherrscht; innerhalb derselben sind aber die einzelnen Persönlichkeiten zu würdigerer und bestimmter Charakteristik sowie zu einem lebendigen Ausdrucke gelangt. Der auf einem geschmückten Sitze thronende Zeus, aus dessen Haupt eben die gerüstete Göttin entsprungen, bildet den Mittelpunkt, an den sich rechts die Geburtshelferin Eileithyia, Artemis und ein stabtragender Mann im langen Mantel, links Hephästos mit dem Hammer, Poseidon, Nike, Apollo, Dionysos und eine

entsprechende Nebenfigur im langen Mantel anschliessen. Sämmtliche Gottheiten drücken dem lebhaft bewegten Himmelskönig ihre Theilnahme an seiner wunderbaren Niederkunft aus. — Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, I, Taf. III. IV.

Fig. 3. **Götterverein.** — Die gleiche Vollendung und Zierlichkeit der Zeichnung weist das vorstehende Bild eines zu Volci gefundenen Gefässes auf, in dessen oft wiederholter Darstellung man ein von Artemis und Leto dem durch Lorbeerkranz, Saitenspiel und Hirschkalb bezeichneten Apollon dargebrachtes Opfer erkennen will. — Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, I, Taf. XXVII.

Fig. 4. **Spielende Eroten.** — Von der höchsten Grazie und Lebendigkeit sind die figurenreichen Darstellungen eines prächtigen, zu Ruvo gefundenen Gefässes der Münchener Sammlung, aus denen wir eine Scene, den Streit zweier Eroten um ein Stäbchen, herausheben. Vielleicht sind es Liebe und Gegenliebe, Eros und Anteros, welche im neckischen Wettkampf um den von beiden festgehaltenen Gegenstand begriffen sind. — Panofka, Griechinnen und Griechen nach Antiken.

Fig. 5. **Eros, eine Frau schaukelnd.** — Auch dieses niedliche Bildchen gehört dem vollendeten Stile der Vasenmalerei an. Seine Darstellung ist, wie der geflügelte Knabe und die sich spiegelnde weibliche Gestalt beweisen, ebenfalls dem erotischen Kreise entnommen, möchte aber wohl schwerlich auf einen bestimmten mythologischen Vorgang zu beziehen sein. — Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. LIV.

Fig. 6. **Zeus und Jo.** — Dieses in der neapolitanischen Provinz Basilicata gefundene, jetzt in Berlin aufbewahrte Prachtgefäss ist dem spätesten, nicht mehr rein hellenischen Vasenstile zuzuschreiben. Indessen sind seine figurenreichen bildlichen Darstellungen von hoher Schönheit und sinniger Erfindung. In der sitzenden Frauengestalt, hinter deren Rücken ein alterthümlich gebildetes Idol steht, erkennt man Jo, die Tochter des Inachos, welcher sich der das Scepter in der Linken haltende Zeus in huldigender Stellung nähert; er scheint eben das Kästchen überreicht zu haben, das die Jungfrau auf der linken Hand trägt und aufmerksam betrachtet. Hinter dem Zeus zur Rechten steht Aphrodite mit einer Taube auf der Hand, und ihr entsprechend zur Linken des Götterbildes Argos, der Hüter der Jo. Von den sonstigen Figuren im oberen Theil des Bildes sind nur Eros und die an dem Scepter erkennbare Hera mit Sicherheit zu bestimmen. Der noch übrige Raum wird, wie häufig, durch Blumen, Gefässe und anderes Beiwerk ausgefüllt. — Gerhard, Antike Bildwerke, Cent. II, Taf. 115.

Fig. 7. **Jüngling und Pädagog.** — Unter den Scenen aus dem gewöhnlichen Leben sind derartige Gruppen von Jünglingen und ihren Aufsehern, wie sie dieses aus der Sammlung Blacas stammende Gefässbild aufweist, sehr häufig. Der ganz unbekleidete Jüngling hat den Hut nach attischer Sitte über den Nacken gehängt und trägt in der Linken Mantel, Reisesack und Lanzen; er scheint im Begriff, sich nach dem Orte hinzubegeben, auf den sein mit Rock, Mantel und hohen Stiefeln bekleideter Begleiter hindeutet. — Panofka, Griechinnen und Griechen nach Antiken.

Fig. 8. **Abschiedsscene.** — Die einfach schöne Darstellung dieses der Hope'schen Sammlung angehörigen Gefässes zeigt uns einen bekränzten Jüngling, der im Begriff, zum Kampfspiele auszuziehen, mit dem Anschnallen seines Panzers beschäftigt ist; nachdenklich zuschauend hält die Mutter ihm den runden Schild und den mähnenumflatterten Helm entgegen. Solche dem Leben entnommenen, aus wenigen Figuren bestehenden Gruppen sind besonders auf den attischen Vasen des vollendet schönen Stiles häufig. — Panofka, a. a. O.

Fig. 9. **Kastor und Pollux.** — Diese grosse, in Campanien gefundene und gegenwärtig im Britischen Museum befindliche Vase, nach dem inschriftlichen Namen ihres Malers die Vase des Midias genannt, wurde wegen des Adels ihrer Zeichnung schon von Winckelmann als ein Muster der hellenischen Gefässmalerei gepriesen. Wir theilen von den beiden den Bauch der Vase bedeckenden Bildern das obere mit, auf welchem uns in lebendiger, aus mehreren Gruppen bestehender Darstellung der Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren vorgeführt wird. Von diesen hat Polydeukes die Elera bereits auf sein davonsprengendes Viergespann gehoben, während Kastor, dessen Gespann der Wagenlenker Chrysippos noch zurückhält, sich bemüht, die widerstrebende Eriphyle gleichfalls zu bezwingen. Zeus und Aphrodite schauen mit wohlgefälliger Theilnahme dem Raube zu, der nach dem im Hintergrunde bemerkbaren Götterbilde und dem vorn stehenden Altar zu schliessen an heiliger Stätte vorgeht und dessen ungestümer Verlauf die drei im Vordergrunde befindlichen weiblichen Wesen in lebhaften Schrecken zu versetzen scheint. — Gerhard, Notice sur le Vase de Midias au Musée Britannique, Taf. 1.

Fig. 10. **Unterweltsvase.** — Eine der schönsten Vasen des reichen Stiles, dessen meist in Apulien gefundene Beispiele häufig mit Darstellungen des Grabescultus und der Todesgötter geschmückt sind, ist die aus Canosa stammende und in der Münchener Sammlung aufbewahrte Unterweltsvase. Auf der mitgetheilten Hauptseite thront unter reich verzierter ionischer Tempelhalle der mit einem Epheukranz geschmückte unterirdische Zeus und entlässt soeben die mit einer grossen Fackel dahin wandelnde Kora. Von links tritt Orpheus, kitharspielend und von Schaaren Seliger gefolgt, an die Stufen der Halle hinan, während rechts die drei Richter der Unterwelt, Minos, Aeakos und Rhadamanthos versammelt sind. Auf dem obersten Felde der Darstellung sehen wir die Freuden der Seligen, auf dem unteren die Qualen der Verdammten, links Sisyphos, rechts Tantalos dargestellt, und in der Mitte den von Hermes geleiteten Herakles, welcher den dreiköpfigen Kerberos zu entführen im Begriff ist. Die Eigenthümlichkeiten des reichen Stiles: gedrängte Composition voll feiner, innerer Bezüge, phantastischer Glanz in den Verzierungen, feingefalteten Gewändern und zierlichen Gebäuden, üppige Weichheit der Körperformen, bunte, vorherrschend mit einem grellen Gelb prunkende Färbung, alle diese dem unteritalischen Geschmack entsprechenden Züge finden sich auf dem mitgetheilten Bilde. — Gerhard, Archäologische Zeitung, 1843, Taf. XII, Fig. 1.

Fig. 11—16. **Verschiedene Gefässformen.** — Auch in den Formen der Gefässe ging in diesen Zeiten eine ihrer malerischen Decoration entsprechende Umwandlung vor. Von der Zierlichkeit der Vasen schönen Stiles können etwa Fig. 12—14 und Fig. 16, von dem Schwulst des reichen, welcher schon auf Taf. 20, Fig. 19 hervortrat, Fig. 11 und 15 Anschauungen geben. — Gerhard, Berlins antike Bildwerke, Erläuterungstafel I.

Tafel 22.

ANTIKE WANDMALEREI.

Fig. 1. **Thronende Ceres.** — Die zahlreichen Wandgemälde, welche aus den verschütteten Städten Pompeji, Herculanum und Stabiae an den Tag gefördert und meistens in das Museum von Neapel gekommen sind, gewähren uns den Anblick einer in Stoffen und Formen ursprünglich hellenischen, aber von italischen Elementen durchdrungenen, von dem Geiste

der römischen Kaiserzeit nicht unberührt gebliebenen Kunst. Der Mehrzahl nach keine Fresken, sondern auf den trockenen Kalk- und Gypsmörtelgrund der Wände aufgetragen, sollten sie nur ein gefälliger Schmuck menschlicher Wohnungen sein und durch den anmuthigen Wechsel ihrer Formen und die Harmonie der Farben Auge und Sinn des Beschauers erfreuen (vgl. Taf. 31. A.). Diese Aufgabe ist in ihnen mit dem edelsten Geschmacke gelöst, und die geistvolle Auffassung, mit der sie die Ideen und Motive der hellenischen Kunst wiedergeben, macht sie gleich den Vasenbildern geeignet, als Anknüpfungspunkte für die Beurtheilung und Reconstruction der verlorenen rein-griechischen Meisterwerke zu dienen. So kann das vorstehende Bild einer thronenden Ceres von hoher Schönheit des Stils und der Auffassung ein von hellenischem Geist erfülltes Werk genannt werden. Es fand sich in dem Atrium eines unweit dem Fortunatempel zu Pompeji gelegenen Hauses, welches den Namen casa del naviglio führt. — Museo Borb., T. VI, tav. 54.

Fig. 2 und 3. **Tänzerinnen.** — Der leichteren Gattung dieser Malereien, bei der es nur auf die Darstellung anmuthig bewegter und mit zarter Farbe überhauchter Formen ankam, gehören eine Reihe tanzender kleiner Gestalten an, welche, zu je zweien auf dunkelm Grunde schwebend, in einem 1749 aufgedeckten Zimmer zu Pompeji gefunden wurden. — Museo Borb., T. VII, tav. 33 und 34.

Fig. 4. **Venus und Adonis.** — Die meisten Darstellungen der pompejanischen Wandgemälde sind dem Kreise der griechischen Mythologie und besonders ihrer heiteren, zur Entfaltung einer reizenden Körperschönheit geeigneten Sphäre entnommen. Zu diesen Gegenständen zählt die anmuthige Gruppe des mitgetheilten Bildes: Adonis im Schoosse der Venus, von Eroten und dem Hunde umgeben. Das Gemälde fand sich in dem sogenannten Hause des Chirurgen (casa del medico) zu Pompeji. — Museo Borb., T. IV, tav. 17.

Fig. 5. **Neptun und Amymone.** — Verwandter Gattung ist auch dieses Bild der schönen Amymone, der Tochter des Königs Danaos, welche, von einem Satyr verfolgt, sich in die Arme des Poseidon flüchtet. Mit der linken Hand den Dreizack aufstützend, reicht der auf einem Felsen sitzende Gott die Rechte der heraneilenden Königstochter entgegen und empfängt von ihr die Gunst, welche sie dem rohen Gesellen verweigert hatte. Aus der casa dell' ancora. — Museo Borb., T. VI, tav. 18.

Fig. 6. **Medea.** — Dieses Bild, in dem man eine Nachbildung des aus Beschreibungen bekannten Medeabildes des Timomachus, eines Malers der Cäsarischen Zeit, erkennen will, gehört dagegen der ernsten Gattung der pompejanischen Malereien an. Es zeigt uns die verstossene Gattin des Jason in dem Augenblicke, welcher der schrecklichen That des Kindermordes vorhergeht. Schon hat sie die Hand an das Schwert gelegt und scheint über dem Anblick der Knaben, welche unter Aufsicht des ängstlich zuschauenden Pädagogen mit Knöcheln spielen, in zögerndes Nachsinnen versunken zu sein. Die Composition ist von echt hellenischer Einfachheit und rückt uns den tiefen Gegensatz der zum furchtbaren Entschluss erstarrten Leidenschaft des Weibes und der spielenden Kinderunschuld ergreifend vor die Seele. — Museo Borb., T. V, tav. 33.

Fig. 7. **Perseus und Andromeda.** — Die Gruppe des Perseus und der Andromeda ist in der antiken Kunst mehrfach in der Weise dargestellt, welche das vorliegende Gemälde zeigt. Wir erblicken den Helden, wie er, mit dem Haupte der erschlagenen Medusa am Arme, der eben aus den Fesseln erlösten Andromeda die ritterliche Hand darreicht; die Königstochter schreitet, liebevoll auf ihren Befreier blickend, von dem Felsen, an den sie gekettet war, herab; zur Linken liegt das erschlagene Meerungeheuer am

Boden. Das Gemälde zierte nebst anderen das Atrium der sogenannten casa del questore zu Pompeji. — Museo Borb., T. V, tav. 32.

Fig. 8. **Das Urtheil des Paris.** — Auch dieses ansehnliche Bild aus dem sogenannten Hause des Meleager zu Pompeji behandelt einen in der antiken Kunst besonders häufigen Gegenstand in edler, ansprechender Weise. Paris, in der ihm eigenthümlichen Hirtenkleidung, sitzt, den Weisungen des hinter ihm stehenden Mercur lauschend, in bequem nachlässiger Haltung auf einem Felsblock. Vor ihm erblickt man die drei Göttinnen: Hera in der Mitte thronend, daneben Athene mit Helm und Aegis, und am Fusse der Erhöhung, auf der jene beiden sich befinden, die halbentkleidete Aphrodite. Im Hintergrunde ist ein Jüngling in Hirtenkleidung, ein Saiteninstrument in der Linken, unter Bäumen hingelagert. — Museo Borb., T. XI, tav. 25.

Fig. 9 und 10. **Nereiden.** — Zwei Wandgemälde eines im Jahre 1760 aufgegrabenen Hauses zu Stabiae, von besonders anmuthiger, hie und da an's Ueppige streifender Composition. Beide stellen Meergottheiten dar, von denen die eine ihr wild dahinstürmendes Seepferd zügelt, die andere einen Meerpanther, auf dem sie in reizender Stellung hingelagert ist, aus einer Schale tränkt. — Museo Borb., T. VI, tav. 34, 1 u. 2.

Fig. 11 und 12. **Candelaber und Dreifuss.** — Die figürlichen Bilder dieser Wände sind von einer zierlichen, mannigfach gestalteten Ornamentik eingefasst und durchwoben. Die hier mitgetheilten Stücke sind zwei Details aus dieser bunten Formenwelt. — Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstperioden, Taf. 38.

Fig. 13. **Landschaft.** — Auch landschaftliche Malereien finden sich nicht selten; doch sind dieselben meistens in einer flüchtigen decorativen Manier ausgeführt. Das Fig. 13 gegebene Bild führt uns an einen Kreuzweg, an dem drei Tempelgebäude beisammen stehen; aus dem Heiligthum zur Linken tritt eine Priesterin mit Opfergeräthen in den Händen hervor; ein Reiter zieht, von seinem Hunde begleitet, über den Platz; an jedem der beiden vorderen Tempel steht ein grosser Baum; den Hintergrund schliessen Büsche und ein auf zwei Pfeilern ruhendes gebogenes Mauerwerk ab. — Museo Borb., T. VI, tav. 4.

Fig. 14 und 15. **Stillleben.** — Die kleineren Felder der Wände sind auch häufig mit Gruppen von Früchten, Geräthen, Thieren u. dgl. ausgeschmückt, welche wir in der modernen Malerei mit dem Namen „Stillleben“ bezeichnen. Auf Fig. 15 bemerkt man eine durchsichtige Schale mit Trauben und Früchten, daneben einen geöffneten Granatapfel und zwei andere Gefässe; auf Fig. 14 eine hübsch geordnete Gruppe von allerhand Seegethier, einen Hummer, Sepien und Austern, dabei den Dreizack des Poseidon und ein mit Meerthieren verziertes Gefäss, auf dem ein Vogel sitzt. — Museo Borb., T. VI, tav. 38, 1 u. 2.

Fig. 16 und 17. **Architektonische Wandverzierungen.** — Das üppigste Spiel ihrer geschäftigen Phantasie entfalteten die pompejanischen Wandmaler in den architektonischen Zierrathen der Seiten- und Zwischenfelder. So bauen sich hier aus zarten Säulen und Candelabern, die mit Figuren, Blumen und Ranken durchflochten sind, perspectivisch gezeichnete Tempelchen, Thürme und Hallen auf; und darüber ist eine bunte Fülle von Ornamenten, Menschenköpfen und Thieren, aufgehängten Waffen und Vorhängen ausgebreitet. — Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Pompeji, Herculanum und Stabiae, Heft X, Taf. 99 und Heft III, Taf. 23.

Tafel 23.

ANTIKE MOSAIKEN.

Fig. 1—6. **Die Alexanderschlacht.** — Die Kunst, mit farbigen, aus Thon-, Stein- oder Glaswürfelchen zusammengesetzten Bildern die Fussböden der Gemächer auszuschmücken, musivische Arbeit oder Mosaik genannt, wurde in Griechenland von der prachtliebenden alexandrinischen Epoche in Schwung gebracht, in der Zeit der römischen Kaiser aber erst zur üppigsten Blüthe entfaltet. Als das Hauptwerk dieser Kunstart und das wichtigste erhaltene Denkmal der antiken Malerei überhaupt muss der hier dargestellte, am 24. October 1831 zu Pompeji aufgedeckte Fussboden betrachtet werden, welcher einer Exedra in dem Hause des Faun zur Zierde diente und jetzt im Museum zu Neapel aufbewahrt wird. Auf einer Fläche von ungefähr 198 Quadratpalmen, deren jeder wohl 6900 farbige Würfelchen enthält, entwickelt sich hier das Bild eines Schlachtgetümmels, in dem man ohne Zweifel die Darstellung eines Kampfes zwischen Griechen und Barbaren zu erkennen haben wird. Der gangbaren Ansicht zu Folge ist es jener Moment in der Schlacht bei Issos, in dem Dareios, von dem König der Macedonier persönlich bedrängt, trotz des todesmuthigen Widerstandes seiner Getreuen den königlichen Wagen verlässt, um auf flüchtigem Ross davonzueilen. Wir lassen die Richtigkeit dieser Erklärung dahingestellt. Von der arg zerstörten linken Seite des Bildes ist auf Fig. 4 der heranstürmende Alexander, welcher eben einem feindlichen Führer den Tod gibt, auf Fig. 3 der Kopf des über den Fall seines Feldherrn entsetzten Dareios abgebildet, während Fig. 2 dem Trabanten mit dem Pferde des Königs, Fig. 5 und 6 endlich dem Wagenlenker und einem Reiter aus der königlichen Schaar angehören. Die lebendige Charakteristik und die Anschaulichkeit, mit welcher der bedeutsame Vorgang dargestellt ist, sowie die bewundernswerthe Feinheit der musivischen Technik geben dem Gemälde einen hohen künstlerischen Werth; die Farben, die beim Ausgraben der Mosaik in alter Frische prangten, sind jetzt freilich etwas abgebleicht; aber man erkennt noch immer aus dem klaren, freundlichen Ton des Ganzen, dass das Werk auch in malerischer Hinsicht einen ausserordentlichen Reiz besessen haben muss. In dieser Beziehung vermag es uns eine lebhafte Vorstellung von der Höhe der spätgriechischen Historienmalerei zu geben, welche den Verlust sämmtlicher Originalschöpfungen derselben nur noch schmerzlicher für uns macht. — Museo Borb., T. VIII, tav. 36.

Fig. 7—10. **Tragische Masken.** — Diese vier Darstellungen von Masken, wie sie die Schauspieler des Alterthums trugen, und welche desshalb zu Symbolen des Drama's wurden, sind einem grossen, für die Kenntniss des Theatercostüms der Alten wichtigen Mosaikfussboden entnommen. Derselbe fand sich auf der Besitzung Porcareccia, unweit von dem alten Lorium in Etrurien, und schmückt jetzt den Saal der Musen im Vatican zu Rom. Die Mitte der Darstellungen, welche verschiedenen antiken Tragödien entlehnt zu sein scheinen, nimmt ein Medusenhaupt ein. — Millin, Description d'une mosaique antique du Musée Pio Clementin à Rome représentant des scènes de tragédies, pl. IV, 6; V, 7 u. 8; II, 2.

Fig. 11. **Dramatischer Dichter und zwei Musen.** — Aus dem Kreise der erwähnten Mosaikbilder heben wir zuerst eine Darstellung heraus, auf welcher der erste Herausgeber derselben, freilich mit höchst geringer Wahrscheinlichkeit, den Euripides selber, von dessen Tragödien sich Scenen in den Bildern erkennen lassen sollten, erblicken wollte. Der Dichter sitzt auf einem verschlossenen Behälter, welcher wahrscheinlich die Manuscripte

seiner Schöpfungen enthält; hinter ihm stehen Melpomene mit der tragischen, Thalia mit der komischen Maske und zur Seite ein kleiner maskentragender Genius, der wahrscheinlich das Satyrspiel repräsentiren soll. — Millin, a. a. O., pl. 1.

Fig. 12—18. **Scenen aus Dramen.** — Die übrigen Felder desselben Fussbodens sind mit Gruppen von je zwei Personen geschmückt, welche nach ihrem gleichmässigen Costüme zu urtheilen mit einer Ausnahme sämmtlich der antiken Tragödie angehören. Den mitgetheilten tragischen Scenen einen Bezug auf ein bestimmtes Dichterwerk zu geben, ist unmöglich. — Millin, a. a. O., pl. VI. ff.

Fig. 19. **Bacchischer Genius.** — Eines der anmuthigsten Mosaikbilder ist die Darstellung eines geflügelten Knaben, der mit einer tiefen Schale im Arme einen grossen weinbekränzten Löwen reitet. Das von reichen Wandverzierungen eingeschlossene Gemälde gehört der sogenannten casa del Pane zu Pompeji an. — Museo Borb., T. VII, tav. 62.

Fig. 20. **Flussthiere.** — In demselben Gemache, dem die erwähnte Alexanderschlacht (vgl. Fig. 1) entstammt, fanden sich am Boden noch einige kleinere Mosaiken, von denen das mitgetheilte die Thier- und Pflanzenwelt des Nilstromes vorzustellen scheint. — Museo Borb., T. VIII, tav. 45, 1.

Fig. 21. **Triton.** — Das älteste und einzige Beispiel rein-hellenischer Mosaik ist uns in dem Fussboden der Vorhalle des Zeustempels zu Olympia erhalten. Sein Hauptbild, ein auf der Muschel blasender Triton, ist von einem Palmettenornament und einem Maeander umgeben und in schwarzen und weissen Steinen ausgeführt. — Canina, Storia dell' archit. Greca, tav. 4, A; Blouet, Expedition scientif. de Morée, T. I, pl. 62 ff.

Fig. 22. **Cave canem.** — Interessant wegen des sinnigen Bezuges seiner Darstellung auf die Räumlichkeit ist dieses trefflich gearbeitete Bildchen aus Pompeji, welches einen kläffenden Hund an der Kette und daneben die warnende Inschrift trägt: Cave canem, d. h. nimm dich vor dem Hund in Acht. — Museo Borb., T. II, tav. 56, 1.

Tafel 24.

ETRUSKISCHE ARCHITEKTUR.

Die ältesten Denkmäler der Baukunst auf etruskischem Boden stehen mit den Werken der griechischen Vorzeit in engem Zusammenhange. Der allen um das Mittelmeer wohnenden Völkern gemeinsame Urstamm, zu dessen riesigen Schöpfungen die nachfolgenden Geschlechter wie zu kyklopischen Werken aufstaunten, ist als der Urheber auch dieser den alten Etruskern zugeschriebenen Werke zu betrachten. Wie in Griechenland, machen Städtemauern und andere gemeinnützige Bauwerke auch hier den Anfang; und zwar sind bei diesen dieselben Arten des Werksteinbaues, wie wir sie oben betrachtet haben, wahrzunehmen.

Fig. 1—3. **Polygones Mauerwerk.** — Der Polygonbau (vgl. Taf. 12, Fig. 1) tritt uns in den Mauern der alten Stadt Kossa entgegen, von denen Fig. 1 einen Theil veranschaulicht; in den Mauern von Populonia (Fig. 2) sind die Werkstücke in horizontalen Schichten über einander gelagert; auf Fig. 3 endlich, bei den Mauern von Todi, haben wir den regelmässigen Quaderbau vor uns. — Micali, Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli Italiani, Firenze 1832, tav. 10, 1 u. 4; tav. 13, 2.

Fig. 4—6. **Etruskische Basis, Kapitäl und Piedestal.** — Die Grabdenkmäler der Etrusker schliessen sich in der Grundform ebenfalls den

altpelasgischen Grabhügeln der griechischen Länder an. Eines der ansehnlichsten dieser Monumente, die sogenannte Cucumella zu Volci, ist uns noch besonders dadurch wichtig, dass sich bei ihm die einzigen Reste des etruskischen Säulenbaues aufgefunden haben. Auf einer aus hohem Pfühl und zwei Plinthen bestehenden Basis erhebt sich der uncannelirte, stark verjüngte Säulenschaft (Fig. 4), auf dem über einem tief einspringenden, durch mehrere Bänder charakterisirten Hals ein feiner Echinus und ein mächtiger Abakus lastet (Fig. 5). Dieselben Elemente finden sich in gleicher schwerfälliger Verbindung bei dem Fig. 6 mitgetheilten Piedestal wieder. — Lenoir, Monumens sépulcraux de l'Etrurie moyenne, Annali d. i., T. IV, p. 269; Monum. d. i., Vol. I, tav. 41, 2 e, h u. f.

Fig. 7 und 8. **Thor von Volterra.** — Etruriens bedeutsame Stellung in der Baugeschichte ist besonders darauf begründet, dass sich die ältesten Monumente des Keilsteingewölbes auf italischem Boden an seinen Namen knüpfen. Unter den Thoren der etruskischen Städte, den frühesten erhaltenen Zeugnissen dieser Ueberlieferung, zeichnet sich das Thor von Volterra, porta dell' arco genannt, durch seine charakteristische Gestaltung aus. Der Bogen setzt, durch ein wahrscheinlich später hinzugefügtes Kämpfergesims vermittelt, auf den Ecken des polygonal gemauerten Durchganges auf; die Ansätze der Wölbung und der Schlussstein oben sind durch hervorspringende Köpfe als die Hauptpunkte des Bogens charakterisirt. Fig. 7 gibt die vordere, Fig. 8 die innere Ansicht des Thorbogens. — Micali, a. a. O., tav. 7 und 8.

Fig. 9 und 10. **Wasserbehälter zu Tusculum.** — Dass sich neben der Anwendung des Keilsteingewölbes auch die primitivere Art des Ueberkragungsbaues (vgl. Taf. 12, Fig. 8, 11 und 15) noch erhielt, bezeugt ein alter Wasserbehälter zu Tusculum. Seine spitzbogige Gestalt ist durch Ueberkragung horizontaler Steinschichten hervorgebracht, während die Decke des zu ihm führenden Kanals aus gewölbten Keilsteinen besteht. Fig. 9 gibt den Längen-, Fig. 10 in grösserem Massstabe den Querdurchschnitt des Behälters. — Canina, Descrizione di Tusculo, tav. XIV.

Fig. 11. **Mündung der grossen Kloake zu Rom.** — Das umfangreichste Denkmal altitalischer Keilsteinwölbung, der Kloakenbau zu Rom, ist als ein Werk der etruskisch-römischen Dynastie dem 6. Jahrhundert v. Chr. zuzuschreiben. Die weitverzweigten unterirdischen Gänge, welche diese riesige Reinigungs- und Entwässerungsanlage bilden, vereinigen sich fast alle in einem einzigen Hauptkanal, welcher seit der ältesten Zeit den Namen der grossen Kloake führt. Seine 12' breite und etwa 15' hohe, mit einem dreifachen Bogen überwölbte Mündung in die Tiber ist durch den vorstehenden Aufriss veranschaulicht. Die wohlberechnete und mit bewundernswerther Genauigkeit ausgeführte Anlage hat sich in unberührter Festigkeit Jahrtausende lang erhalten. — Piranesi, Antichità di Roma, Vol. I, tav. XXII, Fig. 2.

Fig. 12. **Thor von Perugia.** — Aus späterer Zeit sind uns zu Perugia zwei etruskische Thore aufbewahrt, von denen jedoch das eine, die sogenannte porta Marcia, nur noch den einfachen Bogen erkennen lässt. Das andere, vollständig erhaltene, porta Augusta genannt, baut sich, wie die Figur zeigt, aus zwei von Bogenöffnungen durchbrochenen Stockwerken zu einer ansehnlichen Höhe auf. In der Decoration des Frieses und der Pilaster verräth sich hellenischer Einfluss. — Orsini, Dissertazione sull' arco Etrusco della via vecchia, tav. 1 u. 2.

Fig. 13 und 14. **Capitolinischer Tempel zu Rom.** — Gleichzeitig mit dem Bau der Kloaken begannen die Römer auf dem Capitol die Fundamente des grossen Tempels zu legen, dessen Bild man sich aus Vitruv's Schilderung der etruskischen Ordnung zu vergegenwärtigen versucht hat.

Wie der Grundriss Fig. 14 zeigt, war der fast quadratische Raum in drei Cellen eingetheilt, worin die Götterbilder des Jupiter, der Juno und der Minerva standen; den vorderen Theil der 800′ im Umfange messenden Fläche nahmen zahlreiche Säulen ein; durch eine die ganze Breite einnehmende Hinterwand wurde die weite Halle abgeschlossen. Der gespreizte Charakter der Anlage sprach sich deutlich auch in den schwerfälligen Formen des Aufbaues aus, von welchem der nach Vitruv entworfene Aufriss Fig. 13 eine Anschauung geben soll. Säulen, Gebälk und Giebel waren aus Holz gebildet und demgemäss charakterisirt; der reiche, in und über dem Giebel angebrachte Schmuck aus gebrannten Thonfiguren gab dem Aeusseren ein etwas überladenes Aussehen. Die eigenthümliche Form der Portale mit den herabgebogenen Ecken des Thürsturzes ist uns durch etruskische Wandmalereien und Grabfaçaden überliefert. — Canina, Storia dell' architettura Romana, tav. LII u. LIII.

Fig. 15. **Grab von Norchia.** — Bei dem Mangel an erhaltenen Monumenten des etruskischen Tempelbaues sind uns die wenigen tempelartigen Façaden, welche die Gräber von Norchia bei Perugia zieren, von besonderer Wichtigkeit. Von der vorstehenden Façade war allerdings der untere Theil herabgestürzt, allein es lassen sich an den vorhandenen Resten die Ansätze zu einem von vier Säulen zwischen zwei Eckpilastern getragenen Porticus, so wie ihn die Reconstruction der Figur angibt, deutlich erkennen. Die zahlreichen kleinen Triglyphen mit den darüber liegenden Zahnschnitten, das hohe, hier mit einem Blätterschmuck verzierte Giebelgesims, und die plastischen Eckfiguren stimmen im Wesentlichen mit dem nach Vitruv hergestellten capitolinischen Tempelgiebel (vgl. Fig. 13) überein. — Lenoir, Annal. d. i., IV, p. 289; Monum. d. i., Vol. I, tav. 48, Fig. 4.

Fig. 16 und 17. **Gräber von Bomarzo.** — Zum Unterschiede von den Felsfaçadengräbern sind diese beiden Begräbnissstätten unter der Erde in den Felsen eingehauen (vgl. Fig. 26—31). Die Decke des kleinen Gemaches wird auf Fig. 16 durch eine nach oben verjüngte Säule, auf Fig. 17 durch einen unverjüngten Pfeiler getragen; über dem Echinus der Säule erhebt sich der Fels in einer doppelten Bogenform, während die auf dem Pfeiler ruhende Decke nur eine einfache flache Wölbung bildet. — Lenoir, Ann. d. i., IV, p. 269; Monum. d. i., Vol. I, tav. 40, Fig. c, 3 u. 1.

Fig. 18 und 19. **Grabcippus.** — Eine dritte Gattung von Gräbern bilden die über der Erde erbauten Monumente, welche sich in verschiedener Form und Grösse in Etrurien zerstreut finden. Dazu gehören die Grabstelen oder Cippen, namentlich von Volci und Caere, von denen Fig. 18 ein Beispiel in der Vorder-, Fig. 19 in der Seitenansicht darstellt. — Museo Gregoriano Etrusco, Vol. I, tav. 105, n. 1.

Fig. 20 und 21. **Grabhügel von Volci.** — Die meisten dieser freistehenden Monumente haben die primitive Form des Tumulus, des unbekleideten Erdhügels, über einem von Steinen umgebenen oder ganz steinernen kreisrunden Unterbau, in dessen Innerem sich dann die verschieden gestaltete Grabkammer befindet. Zu den ansehnlichsten Anlagen dieser Art gehört die Fig. 21 mitgetheilte Cucumella von Volci, ein kreisrunder, von Hausteinen umschlossener Tumulus von über 200′ im Durchmesser, aus dessen Spitze ein viereckiger Thurm und zur Seite ein zweiter in Kegelform emporragen. Das Fig. 20 dargestellte kleinere Grab zeichnet sich durch die bedeutendere Höhe und reichere Gliederung seines Unterbaues aus. Ueber die an der Cucumella aufgefundenen architektonischen Fragmente vgl. Fig. 4—6. — Lenoir, a. a. O., p. 273; Mon. d. i., I, tav. 41, Fig. 13, a. u. b.

Fig. 22 und 23. **Grabmal der Horatier und Curiatier.** — In welcher Art etwa die aus der Cucumella emporragenden Mauerreste zu recon-

struiren sind, zeigt uns das sogenannte Grabmal der Horatier und Curiatier zwischen Rom und Albano, welches, wenngleich wahrscheinlich aus römischer Zeit stammend, doch auf der althergebrachten etruskischen Gräberform zu beruhen scheint. Auf einem hohen quadratischen Unterbau erheben sich fünf Steinkegel, ein stärkerer in der Mitte und vier schlanke an den Ecken, deren Anordnung aus Fig. 23, deren erhaltene Reste aus Fig. 22 zu erkennen sind. — Monum. d. i., Vol. II, tav. 39.

Fig. 24 und 25. **Nuragha di S. Costantino auf Sardinien.** — In der Form und Construction den altetruskisch-pelasgischen Bauwerken nahe verwandt, wenngleich nach der Ansicht einiger Forscher phoenicischen Ursprungs, sind die sogenannten Nuraghen auf der Insel Sardinien. Ihr Grundriss bildet ein längliches oder kreisförmiges Rund, aus dessen Mitte sich ein bis zu 40' hoher abgestumpfter Steinkegel erhebt. Das Innere des mitgetheilten Bauwerkes füllen elliptisch gebildete, mit überkragenden Steinen gewölbte Kammern und Gänge, Fig. 25, aus. Durch die auf Fig. 24 sichtbare Thür gelangt man auf gewundenen Treppen bis in die oberen Gemächer. — Canina, L'Architettura greca, tav. 143.

Fig. 26 und 27. **Unterirdisches Grab bei Corneto.** — Die nachfolgenden Figuren sollen von der Mannigfaltigkeit des etruskischen Gräberbaues eine Anschauung geben. So ist dieses 1823 aufgefundene Grab mit mächtigen Steinplatten (Fig. 27, 2) überdeckt, welche auf zwei achteckigen, mit kubischen Blöcken (3) gekrönten Pfeilern (1) ruhen. In dem Grabe fanden sich u. A. eine Rüstung (*a*), zwei Bronceschilde mit gravirter Arbeit, mehrere Broncegefässe (*b*, *c*) und eine Lampe, deren ursprüngliche Anordnung namentlich aus dem Fig. 26 gegebenen Grundriss ersichtlich ist. — Annali d. i., T. I, p. 99, tav. d'aggiunta B.

Fig. 28 und 29. **Unterirdisches Grab zu Volci.** — Die complicirteste Grabanlage befindet sich in der nördlichen Nekropolis von Volci. Wie Fig. 28 zeigt, gelangt man von einem bei *A* zugänglichen offenen Vestibulum (*B*) durch den Eingang *K* in die unterirdischen Gemächer, welche nach drei Seiten hin an das durch eine cassettenartig ausgemeisselte Steindecke bezeichnete Gemach sich anschliessen. Auch zu beiden Seiten des Vestibuls dehnt sich eine Reihe von Kammern aus, deren merkwürdigste (*E*) sich durch Wandpilasterstellungen und eine in den Fels gemeisselte, mit Stabwerk verzierte Halbkuppel (vgl. Fig. 29) auszeichnet. An den sorgfältig bearbeiteten Tuffsteinwänden haben sich hier und da Spuren von Bemalung erhalten. — Lenoir, a. a. O., p. 265; Monum. d. i., Vol. I., tav. 41, Fig. 4 und 5.

Fig. 30. **Grab von Caere.** — Auch unter den Gräbern von Caere ist eines besonders durch die Mannigfaltigkeit seiner Anlage ausgezeichnet, welchem man nach den aus dem Fels gehauenen Sesseln mit Lehnen und Schemeln, die sich in einem der sechs Gemächer finden, den Namen tomba delle sedie gegeben hat. — Poletti, Annali d. i., VII, p. 184; Monum. d. i., Vol. II, tav. 19.

Fig. 31. **Grab von Tarquinii.** — Dieses von starken quadratischen Pfeilern getragene Grab von Tarquinii ist unter dem Namen tomba del Cardinale bekannt. Seine cassettenartig gegliederte Decke (vgl. Fig. 28) ist in den lebendigen Fels eingehauen. — Canina, a. a. O., tav. CLII.

Tafel 25.

ETRUSKISCHE SCULPTUR.

Der unleugbare Einfluss, welchen zunächst die orientalischen Völker, dann die Hellenen auf die bildende Kunst der Etrusker ausgeübt haben, verhinderte nicht, dass Etrurien sich in dieser Sphäre den Ruhm einer nationalen, technisch höchst bedeutenden und auch wegen mancher innerer Eigenthümlichkeiten bemerkenswerthen Kunstfertigkeit erwarb. Dass etruskische Werke aus gebrannter Erde in Rom schon zur Zeit der Könige zum Schmuck der Tempel verwendet wurden, ist uns durch sichere Zeugnisse überliefert, und in derselben Epoche werden auch die etruskischen Erzbildner, deren kunstreiche Erzeugnisse später selbst in Attika in hohen Ehren standen, schon tüchtige, der Lobpreisungen der antiken Schriftsteller würdige Werke hervorgebracht haben.

Fig. 1—4. **Vierseitiger Altar.** — Werke in Stein finden sich bei den Etruskern verhältnissmässig selten, und von den wenigen erhaltenen gehören die meisten einer späteren Zeit an. Gleichwohl lässt sich von diesen, wie von dem vorstehenden Altar aus Travertin, ein Schluss auf den Charakter der älteren etruskischen Steinsculptur ziehen. Das sehr flache Relief des etwa einen Palm hohen Werkes enthält auf jeder Seite drei Figuren, welche nach den Tönen der Flöte einen Tanz auszuführen scheinen. Einfache Nebeneinanderstellung und Profilirung der Köpfe und Füsse, derbe Uebertreibung einzelner Gliedmassen und eckige, gewaltsame Bewegungen sind als die natürlichen Eigenschaften jeder primitiven Kunststufe auch diesen Bildwerken eigen. Auf dem oberen Rande bemerkt man Reste liegender Thiere. Das Werk befindet sich im Palazzo Conestabile zu Perugia. — Micali, Antichi monumenti, Firenze 1810, tav. 17.

Fig. 5. **Spes.** — Von ähnlicher Steifheit in der Form, aber sauber ausgeführt ist dieses als Spes bezeichnete weibliche Broncefigürchen, auf dessen Haupt man den Tutulus, die eigenthümliche Kopfbedeckung der etruskischen Weiber, bemerkt. Die Linke lüpft das reichgeschmückte Gewand, dessen shawlartiger Ueberwurf gleichmässig von beiden Schultern über die Brust herabhängt; die Rechte ist feierlich erhoben; auf dem Rücken liest man eine etruskische Inschrift. — Inghirami, Monumenti etruschi, T. III, tav. 10.

Fig. 6. **Krieger.** — Werke der etruskischen Steinsculptur haben sich vornehmlich an Grabdenkmälern erhalten, von denen das mitgetheilte, sechs Palmen hohe Sandsteinrelief gleichfalls den rohesten, einfachsten Anfängen der Kunst zuzurechnen ist. Ein fast nackter Krieger stützt mit der Rechten die Lanze auf, während die Linke eine Blume hält, auf der ein Vogel zu sitzen scheint. Auch an diesem Werke, welches im Hofe des Palazzo Buonarroti zu Florenz aufbewahrt wird, bemerkt man eine etruskische Inschrift. — Gori, Museum Etruscum, T. III, class. IV, tav. 18, Fig. 1; besser Micali, Ant. mon. 1810, tav. 15.

Fig. 7. **Krieger.** — Dieses Broncewerk zeigt den Stil der unter hellenischem Einfluss beginnenden etruskischen Kunstblüthe. Es ist ein mit Helm, Schuppenpanzer und Beinschienen ausgestatteter Krieger, der, wie es scheint, zum Kampfe sich anschickt; die Rechte hält eine Waffe, während die Linke den Schild leicht emporhebt. Bei aller Lebendigkeit, mit der diese einzelnen Bewegungen ausgeführt sind, fehlt es dem Ganzen übrigens doch an freier Natürlichkeit; die Proportionen sind schön, die Gesichtszüge erinnern an die aeginetischen Bildwerke (vgl. Taf. 16, Fig. 8); die technische Durchführung zeugt bis in die feinsten Details von grosser

Sorgfalt und Fertigkeit. Die Statuette befindet sich in der Galerie zu Florenz. — Micali, Ant. mon., tav. 21.

Fig. 8. **Sarkophag von Chiusi.** — Auf den Steinsärgen der späteren Epoche findet sich oft der Abschied Liebender oder eine Sterbescene dargestellt. Ein solcher Vorgang schmückt auch den grossen in der Sammlung Casuccini zu Chiusi befindlichen Sarkophag, dessen Vorderseite unsere Abbildung vorführt. Rechts nimmt der Ehemann, nach den Inschriften aus der Familie Apponia von Chiusi, von der Gattin Abschied, an welche ein geflügelter Genius schon Hand angelegt hat. Hinter dem Ehegatten sind die nächsten Verwandten, von denen die drei Männer Rollen in den Händen halten, versammelt; ihre Bewegungen drücken lebhafte Theilnahme an der vorgehenden Handlung aus. Auf dem linken Ende des Bildes schreitet der mit Fackel und Scheere ausgestattete Genius der Unterwelt aus einem gewötbten Thore hervor; neben ihm steht ein ähnlicher Genius mit einem räthselhaften Instrumente im Arm. An der grossen liegenden, wie es scheint, weiblichen Figur des Deckels ist die vorzüglich behandelte Gewandung und der reiche Hals- und Brustschmuck bemerkenswerth, mit welchem die aus etruskischen Gräbern häufig zu Tage kommenden Metallschmucksachen viele Aehnlichkeit haben. — Micali, Monumenti per servire alla storia d. ant. pop. it., Fir. 1832, tav. 60.

Fig. 9. **Mars von Todi.** — Diese im Vatican befindliche, im Jahre 1835 gefundene lebensgrosse Broncestatue wird nach ihrem Fundorte der Mars von Todi genannt. Der mit einem Brustharnisch und einem ergänzten Helm bekleidete Krieger scheint mit der Linken die Lanze aufgestützt zu haben; die Rechte folgt der aufblickenden Richtung des Kopfes. Die Formen des Körpers sind fein durchgebildet und noch lebendiger bewegt als die des in Fig. 7 dargestellten Kriegers; auf dem Behang des Harnisches liest man eine umbrische Inschrift. — Museo Gregoriano Etr., T. I, tav. 44.

Fig. 10. **Knabe.** — In dieser Broncestatue eines nackten Knaben, der um den Hals die Bulla, einen in Italien häufigen, ursprünglich etruskischen Halsschmuck und im Arme eine Ente trägt, erkennt man, der auf dem rechten Beine befindlichen Inschrift zufolge, ein Weihgeschenk der etruskischen Familie Fanacne. Hier hat der etruskische Erzguss seine höchste Vollendung erreicht: die Formen sind weich und fliessend, die Bewegung des auf dem einen Fusse natürlich lastenden Körpers ausserordentlich lebendig und die Technik von grosser Sorgfalt und Eleganz. Die Statue wird im Museum zu Leyden aufbewahrt. — Micali, Monumenti p. serv. etc., tav. 43.

Fig. 11. **Redner.** — Wie die eben betrachtete Statue durch die Behandlung des Nackten, so ragt dieses unter dem Namen des Redners, l'Aringatore, bekannte Erzdenkmal durch die Ausführung seiner Gewandung hervor. Es ist mehr als sechs Fuss hoch und trägt am Saum der Toga eine etruskische Inschrift, welche in ihm das Ehrendenkmal eines Aulus Metellus erkennen lässt. Die am trasimenischen See aufgefundene Statue befindet sich jetzt in der Galerie zu Florenz. — Micali, Monumenti p. serv., Fir. 1832, tav. 44, 2.

Fig. 12. **Kriegergruppe.** — Unter den kleineren Broncewerken zeichnet sich die mitgetheilte 1½' hohe Gruppe zweier Krieger aus, welche einen getödteten Kameraden aus dem Kampfe tragen. Bei einer gewissen Unbehülflichkeit in der Composition bemerkt man an dem niedlichen Werke doch ein frisches Streben nach natürlichem Ausdruck und die gewöhnliche Sorgfalt der technischen Behandlung. — Gori, Museum Etruscum, T. I, tav. CXVI.

Fig. 13. **Chimaera.** — Von gleicher Trefflichkeit der Technik und lebendigem Ausdruck ist das 2 Palm hohe und 4 Palm lange Broncewerk

der bekannten Chimaera von Arretium. Das Unthier, „vorn ein Löwe, inmitten eine wilde Ziege und hinten eine Schlange“, scheint eben von den Streichen des Bellerophon, seines Bezwingers, getroffen zu sein. Der zum Sprunge bereite Löwenleib weist dem Angreifer wüthend die Zähne, während der krampfhaft geringelte (übrigens moderne) Schlangentheil dem schon todesstarren Ziegenkopfe in die Hörner beisst. Auf dem rechten Fusse steht ein etruskisches Wort. In der Galerie zu Florenz. — Micali, Monum. per serv. etc., tav. XLII, 2.

Fig. 14 und 15. **Pompa.** — Der Gegenstand und Stil dieses Altars zu Chiusi, von dem wir zwei Seiten mittheilen, ist dem auf Fig. 1—4 dargestellten Werke durchaus verwandt. Eine Schaar langbekleideter Frauen führt zur Flöte einen mimischen Tanz aus; die Figuren sind hoch erhaben. — Micali, Monum. per serv. etc., tav. LIV, 1 u. 2.

Fig. 16. **Sühnopfer.** — In der Hauptdarstellung dieser in rohem Stile gearbeiteten Urne erblickt man ein etruskisches Sühnopfer, welches bei Flöten- und Cither-Begleitung von dem in der Mitte des Vordergrundes stehenden Priester vollzogen wird. Derselbe ist von Dienern mit den Gegenständen und Geräthen des Opfers umgeben; zur Rechten bemerkt man eine seltsam bewegte weibliche Figur, welche vielleicht die Sängerin eines heiligen Opferliedes darstellen soll. Oben lagert eine langbekleidete Gestalt mit einer Schale in der Hand zwischen zwei tischähnlichen Gegenständen, neben denen zwei kleine, Opfergeräthe tragende Figuren stehen. Das 3 Palm hohe Werk befindet sich im Museum Pio-Clementinum zu Rom. — Micali, Ant. monum., 1810, tav. XIX.

Fig. 17. **Wölfin des Capitols.** — Zu den rohesten Erzeugnissen des etruskischen Erzgusses gehört die berühmte Wölfin des capitolinischen Museums. Bei seiner alterthümlichen, wenn auch nicht völlig unlebendigen Steifheit, kann das Werk wohl schwerlich als ein Theil der von den Ogulniern zu Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. an dem ruminalischen Feigenbaume aufgestellten Gruppe betrachtet werden; in neuester Zeit will man überhaupt an seinem etruskischen Ursprunge zweifeln. Das Werk ist 3 Palm hoch und 5 Palm lang. — Micali, Mon. per serv. etc., tav. XLII, 1.

Fig. 18. **Neptun und Laomedon.** — Von gleicher Berühmtheit wie die Werke des Erzgusses sind die in Metall ciselirten Reliefplatten, mit denen die Etrusker Spiegel und andere Geräthe schmückten. Die vorstehende Platte mit in Bronce getriebenen Figuren stellt die Strafe des Laomedon dar, welcher dem Neptun und Apollo die ihnen für geleistete Dienste versprochene Belohnung verweigert hatte. Der mit dem Dreizack und einem wallenden Kopftuch ausgestattete Neptun legt, von der Schlange begleitet, selbst Hand an den König, während Apollo das ihm geweihte Thier, den Greif, zur Rache herbeisandte. Die Arbeit ist von grosser Lebendigkeit und Schönheit. — Inghirami, Monum. etruschi, T. III, tav. XVII.

Tafel 26.

ETRUSKISCHE MALEREI.

Umfangreiche Werke der etruskischen Malerei sind uns in den Grabkammern der Todtenstädte, namentlich in der Nähe des alten Tarquinii, in Caere, Corneto u. a. O. erhalten. Sie sowohl als die Denkmäler der Gravir- und Ciselirarbeit, welche wir wegen ihrer inneren Verwandtschaft mit den Malereien verbinden, bekunden ebenfalls den Einfluss der hellenischen Kunst. Was vor der griechischen Einwirkung oder unabhängig von ihr in Etrurien auf diesem Gebiete entstand, überschreitet selten jene Grenze

primitiver Steifheit und Rohheit, deren Zeugnisse uns in der bildenden Kunst dieses Volkes entgegen traten; die Kunsterzeugnisse der späteren, von den Hellenen geschulten Epoche, können sich dagegen nicht selten in Erfindung und Technik mit den Werken ihrer Lehrmeister messen.

Fig. 1. **Atlas und Herakles.** — Die Arbeit dieses im Museum Gregorianum zu Rom befindlichen, mit etruskischen Inschriften versehenen Spiegels schliesst sich der auf Tafel 25, Fig. 18 mitgetheilten Darstellung an. Man erkennt darauf den mit Keule und Löwenhaut ausgestatteten Herakles, die Aepfel der Hesperiden, welche er nach Ueberwindung des Atlas erbeutete, in der linken Hand haltend. Neben dem Atlas, der mit erhobenen Händen über seinem gebeugten Haupte den gestirnten Himmel trägt, steht der Lebensbaum der Hesperiden und eine Lanze. — Museo Gregoriano Etrusco, T. I, tav. XXXVI, 2.

Fig. 2. **Die Argonauten.** — Das berühmteste Denkmal altitalisch-hellenischer Gravirkunst, an dem der Inschrift zufolge ein gewisser Novios Plautios (der Namensendung zufolge ein geborener Campaner) zu Rom beschäftigt war, ist das bei Präneste gefundene runde Schmuckkästchen aus Bronce, welches den Namen der Ficoronischen Cista führt. Um das Gefäss zieht sich in einem breiten Streifen eine eingravirte Darstellung aus der Argonautensage. In dem Mittelpunkte der vorstehenden Abbildung erblickt man das Schiff Argo am Strande, von einer Anzahl Argonauten umgeben, welche theils noch an Bord beschaulicher Ruhe pflegen, theils auf dem Lande mit Wasserholen und andern friedlichen Dingen beschäftigt sind. Im Gegensatze hierzu ist die linke Seite des Streifens mit einer Scene des Kampfes ausgefüllt. Polydeukes schnürt mit gewaltiger Kraftanstrengung den im Faustkampf überwundenen Bebrykerkönig Amykos an einen Lorbeerbaum; Athene, Apollon und (auf der rechten Seite der Abbildung) mehrere griechische und barbarische Helden sind als Theilnehmer und Kampfaufseher um die Hauptgruppe versammelt; eine Siegesgöttin schwebt herbei, um den Polydeukes mit Kranz und Binde zu schmücken; in der bärtigen Flügelfigur rechts hat man wahrscheinlich das Schattenbild eines der von Amykos Gemordeten zu erkennen, welches der Tartarus hinaufsandte, um ihm den Anblick der Bestrafung seines Mörders zu gewähren. Zur rechten Seite des Schiffes setzt sich die Darstellung friedlicher Thätigkeiten fort: ein Argonaut übt sich, auf einen Schlauch schlagend, im Faustkampf; ihm ahmt Silenos nach, auf seinem eigenen Bauche trommelnd; zwei Argonauten endlich sind mit Trinken und Schöpfen an einer Quelle beschäftigt, über welcher auf einer mit Blumen bewachsenen Anhöhe eine Localgottheit gelagert ist. Die Vollendung der Formen, sowie die bewundernswerthe Kunst der Composition machen es wahrscheinlich, dass dieses Werk unter dem unmittelbaren Einfluss hellenischer Broncearbeiter entstanden ist. Auf dem Deckel der Büchse ist als Griff eine Gruppe von drei kleinen stehenden Figuren angebracht; und auch die (freilich theilweise restaurirten) Füsse des Geräthes sind plastisch verziert. Der Stil dieser Theile ist von der Gravirung am Körper der Cista verschieden. Es könnte hieran ein etruskischer Arbeiter mit beschäftigt gewesen sein. — O. Müller, Denkm. d. a. K., I, Taf. LXI, 309.

Fig. 3. **Herakles, von Nike gekrönt.** — In der Mittelfigur dieser aus Volci stammenden Spiegelzeichnung erkennt man den mit der Löwenhaut angethanen Herakles, eine Schale in der rechten Hand, wie er von der geflügelten Siegesgöttin mit dem Kranze gekrönt wird. Zu seiner Rechten sitzt der jugendliche Hylas, der Liebling des Heroen und schaut mit lebhaftem Staunen der vorgehenden Handlung zu; neben den Köpfen befinden sich etruskische Inschriften. Der Stil der Zeichnung ist von einer gewissen weichlichen Anmuth. — Museo Gregor. Etr., T. I, tav. XXXII, 2.

Fig. 4. **Geburt der Minerva.** — Noch von jener Zeit her, in welcher man in den betrachteten Spiegeln Pateren (flache Schalen) erblickte, ist dieses Denkmal unter dem Namen der Patera Cospiana bekannt. Wie gewöhnlich bei den zahlreichen Darstellungen der Geburt Minerva's (vgl. Taf. 21, Fig. 1 und Taf. 20, Fig. 1) ist auch hier Zeus (in der etruskischen Inschrift Tina genannt) von zwei Geburtsgöttinnen umgeben, deren Eine die in voller Rüstung erscheinende Minerva aufzunehmen im Begriff ist, während die Andere den Gott von hinten umfasst. Zur Seite steht Hephästos, der das Haupt des Gebärenden spaltete. Um die kunstreich abgerundete Darstellung läuft eine blumenartige Verzierung, welche an das Ornament der unteritalischen Thongefässe erinnert. Der Spiegel befindet sich im Museum von Bologna. — Gerhard, Etruskische Spiegel, I, Taf. LXVI.

Fig. 5. **Tydeus.** — Als ein Muster der etruskischen Steinschneidekunst kann dieser, aus der Stosch'schen Sammlung stammende, jetzt im Berliner Museum befindliche Carneol gelten, in dessen Darstellung man der Inschrift (Tute) zufolge den sich vom Staube der Palästra mit dem Schabeisen reinigenden Tydeus erblickt. Die Durchführung des lebendig bewegten, kraftvollen Körpers zeugt von hoher Meisterschaft. — Winckelmann, Geschichte der Kunst, ed. 1776, p. 186.

Fig. 6. **Ungeheuer.** — Der phantastische Zug der etruskischen Kunst, wie ihn besonders die Flügelwesen und sonstigen Fabelthiere ihrer Bildwerke und Gemälde zeigen, ist ohne Zweifel auf orientalischen Ursprung zurückzuführen. So auch bei diesem geschnittenen Stein, auf dem ein geflügeltes Ungethüm, aus Mensch- und Pferdeleib zusammengesetzt, mit Gorgonenkopf und Vogelbeinen, mit einem aufrecht stehenden Löwen ringt. — Micali, Mon. per serv. etc., tav. XLVI, 17.

Fig. 7. **Wandgemälde aus Tarquinii.** — Das im Jahr 1831 ausgegrabene Grabgemach zu Tarquinii, zu dem Fondo Querciola gehörig, dem dieses Wandgemälde entnommen ist, gehört der späteren etruskischen Epoche an und zeigt in seinen Gemälden einen dem altgriechischen nahe verwandten Stil. In kräftigen, ungebrochenen Farben, welche jedoch, wie das Ganze überhaupt, von der Zeit arg gelitten haben, waren an den Wänden zwei Streifen neben einander gereihter Figuren ausgeführt, auf deren mitgetheilten Stücken sich oben Scenen des Todtencultus, unten Vorgänge aus dem Leben, wahrscheinlich des Verstorbenen erkennen lassen. Dort führen neben einem Ruhebett, auf dem zwei jugendliche Gestalten lagern, Frauen und Männer in langen, reich und sorgfältig ausgeführten Gewändern zwischen Oliven- und Myrthenbäumen zum Ton der Flöte einen mimischen Tanz aus; hier sind in mehreren Gruppen Männer und Jünglinge theils in Ruhe zusammen geordnet, theils mit kriegerischen Uebungen oder einer Jagd beschäftigt. — Monum. ined. dell' instit., Vol. I, tav. XXXIII.

Fig. 8. **Bacchus und Semele.** — Die höchste Stufe künstlerischer Vollendung erreichte die etruskisch-hellenische Ciselirkunst in der Zeichnung dieses aus dem Nachlasse des Prof. Gerhard in das Museum zu Berlin gelangten Spiegels. Den beigefügten Inschriften zufolge ist es Semele (Semla), welche in mütterlicher Liebe sich zu dem jugendlichen Bacchus (Fufluns) herabneigt, um von ihm in reizvoller Umarmung Kuss und Liebkosungen zu empfangen. Daneben steht Apollo (Apulu), als Pythischer Gott mit dem Lorbeerzweige in der Rechten und hinter diesem bläst ein Satyrbube die Doppelflöte. Das Kunstwerk ist an Reinheit der Form und Anmuth der Composition den reifsten Blüthen hellenischer Kunst vergleichbar. — Gerhard, Etruskische Spiegel, I, Taf. LXXXIII.

Fig. 9. **Herakles und Kyknos.** — Auch dieser geschnittene Stein von feiner Ausführung, im Museum Blacas befindlich, wird durch die In-

schrift als etruskische Arbeit bezeichnet. Herakles (Hercle) dringt mit der Keule auf den bereits zu Boden gestürzten Kyknos (Kukne) ein. — Micali, Mon. per serv., 1832, tav. CXVI, 1.

Fig. 10. **Peleus.** — Dieses kleine Kunstwerk reiht sich in dem Motive der dargestellten Figur dem Fig. 5 mitgetheilten geschnittenen Steine an. Man erkennt in ihm den Peleus (Pele), welcher sich nach dem Morde seines Bruders Phokos von dessen Blute reinigt. Der Stein befand sich früher im Dehn'schen Cabinet zu Rom. — Winckelmann, Gesch. d. K. ed. 1776, p. 244.

Fig. 11. **Bacchische Spiele.** — Die Zeichnung dieses im Jahre 1827 ebenfalls bei Tarquinii aufgedeckten Grabgemäldes ist der in Fig. 7 vorgeführten verwandt. Von links nahen zwei Jünglinge zu Ross, von rechts ein Zug jugendlicher Gestalten, deren Attribute auf Vorgänge bacchischer Festfeier hindeuten; darüber befindet sich eine Gruppe von Löwen, Hirschen und Panthern. — Micali, Mon. per serv., 1832, tav. LXVII, 5.

Fig. 12 und 13. **Bacchische Spiele.** — Von ähnlichem Inhalte und derselben eckigen Lebendigkeit des Stiles sind die Gemälde dieses ebenfalls in Tarquinii befindlichen Grabes. Auf der Seitenwand, Fig. 12, sind in zwei Reihen eine grosse Anzahl von Figuren mit allerhand bacchischen Spielen, Wagenrennen, Faustkampf und Tanz beschäftigt; der oberen Darstellung schauen Männer und Frauen von einem Gerüste zu. Auf Fig. 13, der dem Eingange gegenüberliegenden Wand, ist wahrscheinlich auch ein auf bacchischen Cultus bezüglicher Vorgang abgebildet; darüber befinden sich Seepferde und Fische. Die Disposition der Farben ist ohne Anspruch auf Nachahmung der Natur nach decorativen Gesichtspunkten getroffen: so sind z. B. die Pferde blau oder roth mit grünen Hufen und wieder anders gefärbter Mähne gemalt. — Micali, a. a. O., tav. LXVIII, Fig. 1 und 2.

Fig. 14. **Festaufzug.** — Zu den roheren Erzeugnissen der etruskischen Metallarbeit gehört ein zu Clusium gefundenes Silbergefäss mit Vergoldungen, von dessen in zwei Streifen umlaufenden eingegrabenen Figuren hier ein Theil abgebildet ist. Es scheint ein Festaufzug dargestellt zu sein, zu dem sich Flötenspieler, Waffentänzer, Opferschlächter mit Schafen und Schweinen, Tempeldiener mit Kästchen und Reiter vereinigten. — O. Müller, Denkm., I, Taf. LX, n. 302.

Fig. 15. **Todtengenien.** — Die Darstellungen dieses Wandgemäldes, welches der unter dem Namen grotta del Cardinale bekannten Grabkammer zu Tarquinii entnommen ist, sind besonders wegen ihres Inhaltes bemerkenswerth. Ein mehr als 100 Figuren umfassender Fries führt uns hier die etruskischen Vorstellungen von der Unterwelt und den Dämonen des Todes vor Augen. Auf dem mitgetheilten Stücke fahren zwei solcher Genien einen Todten zur Unterwelt; andere Schatten, langbekleidet und gesenkten Hauptes, folgen dem Zuge. Die guten Genien sind weiss, die bösen schwarz gefärbt und durch Hämmer als Dämonen des Schreckens bezeichnet; sämmtlich tragen sie grosse Flügel an den Schultern. Die Gemälde sind, wie überhaupt bei den etruskischen Gräbern, auf den geglätteten Stuck, welcher in starker Lage den Tuff der Wände überzieht, aufgetragen. — Micali, Ant. mon. p. serv., 1832, tav. XLV.

Tafel 27.

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Tempelgebäude.

Die Baukunst der Römer ist, wie die gesammte Cultur des welterobernden Volkes, unter hellenischem Einfluss zur Blüthe gediehen. In der geistvollen Verwendung der hellenischen Architekturformen für neue umfassendere Zwecke und namentlich in der Verbindung des hellenischen Säulenbaues mit dem italischen Gewölbebau ist die eigenthümliche Stellung der Römer in der Baugeschichte begründet. Nicht ohne Bedeutung erscheint es daher, dass, abgesehen von wenigen Nutzbauten der ältesten Zeit, auch die Reihe der erhaltenen römischen Baudenkmäler erst um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. beginnt, nachdem der römische Eroberer den Fuss auf hellenischen Boden gesetzt hatte. Die damals anhebende Entwickelung erreichte jedoch ihren Höhepunkt erst in der Kaiserzeit und aus dieser Epoche sind denn auch eine grössere Anzahl bedeutender architektonischer Werke in Resten bis auf unsere Tage gekommen.

Fig. 1 und 2. **Tempel des olympischen Zeus zu Athen.** — Auf attischem Boden selbst verbindet sich das Hellenen- mit dem Römerthum in dem Tempel des Zeus Olympios von Athen zweimal in beachtenswerther Weise. Im 2. Jahrhundert v. Chr. baute ein in Griechenland gebildeter, seiner Geburt nach aber römischer Baumeister Cossutius den schon unter den Pisistratiden begonnenen Tempel aus; dann war es der Kaiser Hadrian, welcher unter anderen Verschönerungen der attischen Hauptstadt auch dem Olympieion die letzte Vollendung zu Theil werden liess. In dieser Gestalt gehörte der Tempel zu den prachtvollsten Bauten der damaligen Zeit. Die noch erhaltenen Reste lassen den Plan und Stil des gewaltigen Werkes noch erkennen: es war ein ungefähr 370' langer und 170' breiter Bau mit zwei korinthischen Säulenreihen an den Lang-, vier an den schmalen Seiten; zehn Säulen bildeten die Façade; die Cella zerfiel, wie man meint, in zwei ungleiche Theile, an deren inneren Wänden ebenfalls Säulenstellungen herumliefen. Die grossen äusseren Säulen hatten 60' Höhe; 15 derselben stehen noch aufrecht, eine sechzehnte liegt in Trümmern am Boden. Der ebenfalls erhaltene Substructionsbau der Tempelarea stammt noch aus pisistratidischer Zeit. — Canina, L'Architettura Romana, tav. XXXVIII, Aufriss der Façade; tav. XXXVII, Plan.

Fig. 3 und 4. **Sonnentempel auf dem Quirinal zu Rom.** — Im Garten des Palazzo Colonna auf dem Quirinal zu Rom liegen kolossale Gebälk- und Pilasterfragmente eines altrömischen Gebäudes verstreut, von dem zu Papst Sixtus V. Zeiten noch mächtige Reste aufrecht standen. Heute ist es unmöglich, aus den Trümmern die ursprüngliche Anlage des Baues zu erkennen. Nach den Zeichnungen des Palladio zu urtheilen, welcher die Ruine noch in ihrem besseren Zustande sah, hatte der Grundplan (Fig. 4) eine fast quadratische Gestalt und 12 Säulen an der Façade. Rückwärts war das Peristyl nicht herumgeführt, sondern in etruskisch-römischer Weise durch eine Mauer abgeschlossen. Die Beschaffenheit der korinthischen Kapitälfragmente und des Gebälkes, welche mit der Zeichnung Palladio's zur Reconstruction des mitgetheilten Aufrisses (Fig. 3) gedient haben, bestätigt durch ihre Verwandtschaft mit den Bauten des Aurelian zu Palmyra die Ansicht, dass die Erbauung des quirinalischen Tempels ebenfalls diesem Kaiser zuzuschreiben sei. Man hält das Heiligthum für einen Sonnentempel. — Canina, a. a. O., tav. LIX und LX.

Fig. 5—8. **Pantheon zu Rom.** — Das bedeutendste Denkmal der Verbindung des römischen Gewölbebaues mit dem Säulenbau ist das Pantheon zu Rom. Im Jahre 26 v. Chr. von M. Agrippa, dem Freunde des Augustus, unter Leitung des römischen Baumeisters Valerius von Ostia aufgeführt, erlitt es später mehrfache Restaurationen und ward im 17. und 18. Jahrhundert eines grossen Theiles seiner reichen inneren Ausschmückung beraubt. Ein cylindrischer Raum von 132 Fuss innerem Durchmesser trägt ein Kuppelgewölbe, dessen Scheitelhöhe dem Durchmesser des Cylinders gleich ist. Die Innenmauer des kreisrunden Raumes zerfällt in zwei Geschosse (Fig. 6). Das untere ist durch acht abwechselnd halbrund und rechtwinklig in die Mauer einschneidende Nischen mit 35 Fuss hohen korinthischen Marmorsäulen, wozu noch tabernakelartige kleine Vorbauten in den Zwischenwänden kamen, reich gegliedert; in den sieben grösseren Nischen standen Götterbilder, welche jetzt von christlichen Heiligen verdrängt sind; die achte Nische bildet den Eingang. Das obere Geschoss, dessen Gebälk ursprünglich von einer, im 18. Jahrhundert entfernten, korinthischen Pilasterstellung getragen wurde, enthält vierzehn Fenster, von denen ein Theil dazu bestimmt ist, das Licht aus dem Hauptraum den Nischen zuzuführen. Die übrigen sind blind. Unmittelbar über dem zweiten Geschoss erhebt sich das cassettirte Kuppelgewölbe, durch dessen 26 Fuss weite kreisrunde Oeffnung dem gewaltigen Raume das Licht zuströmt. Der Ueberzug aus vergoldetem Erz, in welchem einst die zahlreichen Felder der Kuppeldecke strahlten, ist im 17. Jahrhundert zum Guss des Tabernakels von St. Peter verwandt und durch Stuckbewurf ersetzt worden. Dagegen hat sich der aus getriebenem Erz hergestellte Ring, welcher die Lichtöffnung umsäumt, bis heute erhalten. Die vergoldete Bronzebedachung hat wahrscheinlich schon früh die Blicke der Plünderer auf sich gezogen. Jetzt ist die Kuppel mit Blei gedeckt. An den Rundbau, dessen einfach aus Ziegeln und Gussmörtel bestehende, ursprünglich jedoch unten mit Marmor bekleidete Aussenmauern durch drei kräftige Hausteingesimse gegliedert werden (Fig. 5), lehnt sich dann der aus 16 monolithen Säulen reicher korinthischer Ordnung gebildete Porticus, in dessen Giebel vergoldete Bronce-Gruppen sich befanden. Durch einen rechtwinkligen Zwischenbau mit besonderem höheren Giebel, welcher sich an die kolossalen, durch Gewölbe noch verstärkten Cylindermauern legt, wird der Porticus mit dem Kuppelbau, freilich auf eine nicht eben glückliche Weise, verbunden. (Fig 6.) Die Säulen des Porticus (vgl. Fig. 11) sind von besonders trefflicher Arbeit und nebst der ehernen Thür, die noch nach 19 Jahrhunderten leicht in ihren antiken Angeln geht, vollständig erhalten. In den beiden Nischen der Vorhalle standen die Statuen August's und Agrippa's; Inschriften am Fries und Architrav zeugen von dem Erbauer und den Wiederherstellern. Von den im Alterthum vorgenommenen Restaurationen haben sich die unter Domitian und Septimius Severus ausgeführten als besonders wichtig herausgestellt. Von der Wirkung des Innern mag die Ansicht Fig. 7 eine Vorstellung geben. — Desgodetz, Edifices antiques de Rome, publiés par G. Marshall, I, ch. 1, pl. 3, 6 und 1, Aufriss. Durchschnitt und Grundriss; Piranesi, Antichità di Roma, I, tav. XV, 2, Ansicht des Inneren. Vergl. damit F. Adler, Das Pantheon zu Rom. Berlin 1871.

Fig. 9 und 10. **Tempel der Venus und Roma zu Rom.** — Eine originelle Form der Verbindung des Gewölbe- und Säulenbaues bot der von dem Kaiser Hadrian nach eigenem Entwurfe ausgeführte Doppeltempel der Venus und Roma zu Rom, der kolossalste aller römischen Tempel, dar. Von aussen hatte er die Gestalt eines hellenischen Peripteros (Fig. 10) mit weitabstehender Säulenreihe (Pseudodipteros) korinthischer Ordnung von 160 Fuss Breite und 333 Fuss Länge. An den Schmalseiten standen 10, an den Langseiten 20 Säulen. Das Innere wurde durch zwei mit cassettirten

Tonnengewölben überdeckte Cellen gebildet, welche mit ihren für die Götterbilder bestimmten Halbkreisnischen aneinanderstiessen (Fig. 9). Die aus Backstein aufgeführten Mauern waren im Innern durch Säulenstellungen und Tabernakelnischen gegliedert und mit gelbem und dunklem Marmor geschmückt; das Aeussere war mit weissem parischen Marmor, der Fussboden mit andern farbigen Steinen bekleidet. Die Halbkreisnischen und Theile der Cellenmauern sind noch erhalten und bilden in der Umgebung der Palastruinen, der heiligen Strasse und des Kolosseums einen der schönsten Punkte des jetzigen Roms. — Canina, L'Arch. rom., tav. XXXII, Plan; tav. XXXIII, Längendurchschnitt.

Fig. 11. **Kapitäl und Gebälk vom Pantheon.** — Die architektonischen Details am Porticus des Pantheon zeigen die in ihnen herrschende korintische Ordnung (vgl. Taf. 15, Fig. 4) bereits in eigenthümlich römischer Umbildung begriffen. Das Kapitäl ist im Wesentlichen das korinthische, nur dass die einzelnen Akanthusblätter eine abgerundete Form haben; die Unterflächen des Architravs haben eine einfache Decoration; die Säulenschäfte entbehren der Cannelirung. — Desgodetz, Edifices ant. de Rome I, ch. 1, pl. 8.

Fig. 12. **Kapitäl und Gebälk vom Tempel des Jupiter Stator.** — Weit mehr noch als die eben besprochenen sind diese Details vom sogenannten Tempel des Jupiter Stator, neuerdings Tempel des Castor und Pollux genannt, in dem decorativen Stil der römischen Ordnung gehalten. Die Schäfte der Säulen sind cannelirt; auf dem reichen Compositakapitäl, mit in der Mitte verschlungenen Voluten, ruht eine echinusartige, mit Eierstab und Blätterwerk gezierte Platte; der mittlere Streif des Architravs trägt ein zierlich gebildetes Palmettenornament und an der Hängeplatte zeigt sich eine feine Cannelirung. Die auf dem Campo Vaccino, dem alten Forum, befindlichen Trümmer, drei in einer Reihe stehende Säulen mit dem zugehörigen Gebälk, werden mit Recht der Blüthezeit der römischen Architektur zugeschrieben. — Valladier, Raccolta delle più insigni fabbriche di Roma anticha, IV, tav. 4, Tempio detto di Giove Statore.

Tafel 28.

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Ehrendenkmäler, Grabmonumente, Nutzbauten.

Fig. 1. **Triumphbogen des Titus zu Rom.** — Eine eigenthümlich römische Schöpfung sind die zu Ehren siegreicher Feldherrn und später der Cäsaren errichteten Triumphbögen, gleichfalls bemerkenswerthe Beispiele der Verbindung des Säulen- und Gewölbebaues. Das früheste Denkmal dieser Art in der Hauptstadt selbst ist der zur Feier des von Titus über Judäa erfochtenen Sieges von Senat und Volk beschlossene, aber erst im Jahre 81 n. Chr., nach dem Tode des Kaisers aufgeführte einthorige Bogen, dessen guterhaltene Haupttheile durch eine neuerdings vorgenommene Restauration ergänzt sind. Hiernach erscheint er als ein Bauwerk von reicher, doch gefälliger Ausstattung und von edlen Verhältnissen; die vier Halbsäulen, welche auf jeder Seite das Gebälk stützen, bieten die ersten Beispiele des mit schweren Voluten ausgestatteten römischen Compositakapitäles dar (vgl. Taf. 27, Fig. 12). Die Zwickel zwischen den Säulen und dem Bogen, sowie der Fries tragen bildnerischen Schmuck. Von den Sculpturen im Inneren des Durchganges, dessen Wölbung mit einer reichen Cassettirung

ausgestattet ist, wird unten (zu Taf. 32, Fig. 1 und 2) die Rede sein. — Desgodetz, Edifices a. d. R., I, ch. XVII, pl. 2; Canina, L'Arch. rom., tav. CLXXXVIII.

Fig. 2. **Bogen des Augustus zu Rimini.** — Das früheste Denkmal dieser Gattung ausserhalb Rom's ist der wohlerhaltene Bogen zu Rimini, welcher dem Augustus als Wiederhersteller der flaminischen Heerstrasse vom römischen Volke gewidmet wurde. Er ist einthorig und von einfacher Decoration; eigenthümlich ist der von dem Säulenbau herübergenommene Giebel über der Attika. Die Verbindung der hellenischen Formen mit dem Gewölbebau erscheint hier noch auf primitiver Stufe. — Canina, a. a. O., tav. CLXXXVII.

Fig. 3 und 4. **Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom.** — Von weit reicherer Ausstattung und stattlichen Dimensionen ist der dreithorige Bogen, welchen das Volk dem Septimius Severus und seinen Söhnen nach den Siegen über die Parther und Adiabener im Jahre 203 n. Chr. zu Rom errichtete. An ihm sind die eigenthümlich römischen würfelartigen Vorsprünge des Gebälks sammt dem Gesimse, die sogenannten Verkröpfungen, kräftiger als am Titusbogen ausgebildet, da hier nicht Halb- sondern Rundsäulen die Stützen ausmachen; der mit Ornamenten und Sculpturen übersäete, durch die schlanken Säulen gegliederte Unterbau steht zu der gleichförmigen Schwere der Attika in einem unschönen Gegensatz; einer verticalen Gliederung der letzteren war die schwülstige sechszeilige Inschrift hinderlich, welche die Fläche der Attika in ihrer ganzen Breite bedeckt; die Reliefsculpturen stellen Scenen aus den partischen Kriegen dar und sind, wie der Bau überhaupt, noch ziemlich gut erhalten. Von der Disposition des Grundplanes gibt Fig. 4 eine Anschauung. — Desgodetz, a. a. O., I, ch. XVIII, pl. 1 und 2.

Fig. 5 und 6. **Triumphbogen des Constantinus zu Rom.** — Das späteste Denkmal der hier besprochenen Gattung in Rom selbst ist der Bogen des Constantinus, welcher mit Verwendung der Stücke eines zu diesem Zwecke zerstörten Triumphbogens des Trajanus im Anfange des 4. Jahrhunderts n. Chr. erbaut wurde. Von jenem Bauwerke mag auch die vortreffliche Gesammtdisposition des Bogens entnommen sein, welche im Gegensatze zu dem Bogen des Septimius Severus als ein Muster ansprechender Gliederung und gutvertheilter Decoration betrachtet werden kann. Die Reliefs, mit Scenen aus dem Leben des Trajanus, stammen mit Ausnahme einiger roher, der Zeit des Constantinus angehöriger Details, sämmtlich von dem Bogen des erstgenannten Kaisers her. Die Statuen über den Säulen stellen gefangene Dacier dar. Im Innern des einen Pfeilers führt, wie der Grundriss Fig. 6 zeigt, eine Treppe empor. — Desgodetz, a. a. O., I, ch. XX, pl. 1 und 2.

Fig. 7 und 8. **Monument der Secundiner zu Igel.** — Ungefähr derselben oder einer um Weniges älteren Zeit gehört ein zierliches, zu Igel in der Nähe von Trier erhaltenes Denkmal an, welches unter dem Namen des Monumentes der Secundiner bekannt ist und durch seine Reliefs als Grabdenkmal bezeichnet wird. Auf einem oblongen Unterbau erhebt sich der thurmartige Aufsatz, bestehend aus einem mit Pilastern geschmückten Haupttheile, hoher Attika mit Giebeln und einer geschweiften, durch einen Adler bekrönten Spitze, bis zu der Höhe von 71 Fuss. Von den zahlreichen, geschmackvoll disponirten Reliefsculpturen enthalten die auf Fig. 7 mitgetheilten der Südseite u. A. jene auf antiken Gräbern so häufige Abschiedsscene, die Nordseite, Fig. 8, in ihrem Giebelfelde das Haupt des Sonnengottes u. A. — Osterwald, Das römische Denkmal in Igel, Tafel IV. Vgl. Schmidt's Denkm. von Trier, Lief. V.

Fig. 9—11. **Grabmal der Caecilia Metella.** — Die gewöhnlichste Form der Grabmonumente hervorragender Römer war die eines auf viereckigem

Untersatze ruhenden cylindrischen Tumulus. Aus den letzten Zeiten der Republik gehört hieher das an der Via Appia bei Rom, etwa zwei Miglien vor der Porta S. Sebastiano, noch erhaltene Grabmal der Cäcilia Metella, der Gemahlin des Crassus. Es ist ein auf viereckigem Untersatz ruhender, aus behauenen Quadern sorgfältig ausgeführter Rundbau von ungefähr 83 Fuss im Durchmesser. Von den durch Festons verbundenen Stierschädeln, welche unter dem Hauptgesimse als die einzige Zierde des einfachen Bauwerkes herumlaufen, hat das Monument im Volke den Namen „capo di bove" erhalten. Dem in der Ansicht Fig. 9 reconstruirten Unterbau fehlt jetzt die angegebene Bekleidung. Das Innere, mit dem runden Gemach für den Sarkophag und einem kreuzförmig durchschnittenen Gange, zu dem die durch eine eigenthümliche Bedeckung ausgezeichnete Eingangsthür, Fig. 11, führt, ist auf dem Grundriss, Fig. 10, veranschaulicht. — Piranesi, Antichità di Roma, T. III, tav. 49.

Fig. 12. **Mausoleum des Augustus.** — Das kolossale Grabmal, welches Augustus auf dem Marsfelde zu Rom, zwischen der via Flaminia und dem Tiberufer, im Jahre 28 v. Chr. für sich und seine Dynastie errichten liess, ist uns nur aus den Beschreibungen der Schriftsteller und aus einigen wenigen Trümmern bekannt. Nach den erhaltenen Grundmauern zu schliessen war es ein terrassenförmig aufsteigender Bau, im Untergeschoss von etwa 313' im Durchmesser, auf dessen Absätzen, wie Strabo erzählt, immergrüne Bäume standen und dessen Spitze die Kolossalstatue des Kaisers zierte. Im Innern zeigt der Grundriss 13 im Kreise angeordnete Grabkammern. Die Umfassungsmauer war durch Nischen gegliedert, in welchen Statuen standen. — Piranesi, a. a. O., T. II, tav. 61.

Fig. 13. **Mausoleum des Hadrianus.** — Noch grösser und reicher ausgestattet war das Mausoleum des Kaisers Hadrianus, welches, nachdem das Grabmal des Augustus keinen Raum mehr bot, nach dessen Vorbilde jenseits der Tiber aufgeführt wurde. Sein quadratischer, ursprünglich wohl mit Pilastern und Inschriften ausgestatteter Unterbau, 320 Fuss an jeder Seite messend, ist zusammen mit dem untersten Absatz des terrassenförmigen Rundbaues in der Engelsburg erhalten; darüber erhob sich noch ein zweites Geschoss, wie jenes von Säulenhallen umgeben und mit Bildwerken geschmückt; die Spitze des mit parischem Marmor bekleideten Ganzen krönte die Statue des Kaisers auf einer kolossalen Quadriga. — Canina, L'Arch. rom., tav. CCXXIII, Restauration.

Fig. 14. **Hemicyclium zu Pompeji.** — Zahlreiche Privatgräber haben sich an der Strasse erhalten, welche in das verschüttete Pompeji führt. Die Alten liebten es, mit ihrer Anlage Ruheplätze für den Wanderer zu verbinden, wie das mitgetheilte Denkmal, eine von Pilasterstellungen eingeschlossene Halbkreisnische mit einer Bank im Innern, zeigt. Die Details der Ornamentik sind theils gemalt, theils plastisch ausgeführt, eine Verbindung der beiden Künste, durch welche besonders die späthellenische und römische Zeit in ihren Decorationen die reizendsten Wirkungen zu erzielen wussten. Die gemalten Ornamente der Nische sind leider zerstört. — Mazois, Les ruines de Pompéi, T. I, Pl. XXXIV.

Fig. 15. **Grab des Calventius Quietus in Pompeji.** — Viele dieser Privatgräber haben, wie das mitgetheilte Denkmal des Augustalen Calventius Quietus an derselben Strasse, eine altarähnliche Gestalt. Auf einem Unterbau aus massivem Mauerwerk ohne Grabkammer im Innern erhebt sich ein marmorner Aufsatz, welcher an der Vorderseite eine Inschrift mit dem Namen und Stand des Verstorbenen und ein Relief trägt, in welchem der demselben gewidmete Ehrensessel (bisellium) abgebildet ist. Die Seitenflächen schmücken Eichenkränze mit Bändern. Auch die Pfosten der hinten giebelartig ansteigenden Umfassungsmauer des Denkmals waren mit Reliefs

ausgestattet, die jedoch nur in Stuck ausgeführt und jetzt fast ganz abgefallen sind. — Mazois, a. a. O., T. I, Pl. XXIV, Fig. 1.

Fig. 16. **Grabmal der Freigelassenen des Augustus.** — Eine besondere Gattung der römischen Grabmäler sind die sogenannten Columbarien, so genannt, weil in ihrem Innern sich eine Menge kleiner taubenschlagartiger Nischen befinden, welche die Aschengefässe enthalten. Der mitgetheilte Durchschnitt eröffnet den Einblick in das 1726 an der Via Appia aufgedeckte Grabmal, welches die Asche der Freigelassenen und Sclaven des Augustus aufzunehmen bestimmt war. In den grösseren Nischen wurden Sarkophage und ausserdem eine Anzahl Sculpturfragmente vorgefunden. — Piranesi, a. a. O., T. III, tav. 23.

Fig. 17. **Aquaeduct von Segovia.** — Ihren grossartigen Sinn für die Anlage ebenso kühn erdachter wie solid ausgeführter Nützlichkeitsbauten bewährten die Römer vor Allem in den Aquaeducten, von denen sich noch in den entlegensten Theilen des weiten Reiches staunenswerthe Trümmer erhalten haben. Eine der imposantesten Anlagen dieser Art ist der Aquaeduct von Segovia in Spanien, welcher an einer Stelle das Wasser auf drei übereinanderstehenden Bogenreihen in einer Höhe von 106 Fuss über das Thal hinleitet. — Canina, L'Arch. rom., tav. CLXV.

Fig. 18. **Brücke und Aquaeduct.** — Häufig wusste man in diesen gewaltigen Bogenbauten mehrere Zwecke mit einander zu verbinden. So wird die bei Volci über das Fiorathal geführte Brücke unter dem Pflaster der Strasse zugleich als Wasserleitung verwendet. — Canina, a. a. O., tav. CLXV.

Fig. 19. **Via Appia bei Ariccia.** — Auf die Herstellung guter Strassen musste das welterobernde Volk besonders bedacht sein. Noch sind uns die Trümmer der im Jahre 312 v. Chr. von dem Censor Appius Claudius erbauten Via Appia, der ältesten Heerstrasse Italiens, erhalten, von deren sinnreicher und ungemein dauerhafter Construction der Durchschnitt eines im Thale von Ariccia aufgedeckten Theiles eine Vorstellung geben mag. — Monumenti inediti d. inst., Vol. II, tav. XXXIX; Annali, Vol. IX, p. 50.

Fig. 20. **Aquaeduct des Claudius zu Rom.** — Die Hauptstadt des Weltreiches wurde allein durch vierzehn jener mächtigen Bauwerke mit Wasser versorgt. Das älteste stammt von demselben Appius Claudius her, welcher in Italien die erste Heerstrasse baute; eines der grossartigsten aus späterer Zeit gründete der Kaiser Claudius, in dessen Regierungszeit überhaupt mehrere der umfassendsten Wasserwerke Italiens fallen. Das im Aufriss, Grundriss und zwei Durchschnitten vorgeführte Gebäude, jetzt porta maggiore genannt, vereinigt in sich einen vierfachen Zweck: es bildet die Thore für die via Praenestina und Labicana und führt darüber die Leitungen zweier Wasserwerke, des Anio novus unten und oben der Aqua Claudia, hinweg, von denen Ersterer seine Speisung aus einer fast zwei Meilen entfernten Quelle empfängt. Drei wohlerhaltene Inschriften nennen den Kaiser Claudius als Erbauer, und die Kaiser Vespasianus und Titus als Wiederhersteller des mit einer derben Tabernakelarchitektur geschmückten Bauwerkes. — Annali d. inst., T. X, tav. d'agg. K.

Fig. 21. **Mauern Roms.** — Eine Vorstellung von dem Befestigungsbau der Römer bietet die mitgetheilte Ansicht der Mauern der Hauptstadt. Man erkennt darauf die breiten Wölbungen der Bögen mit einem Durchgang für die Schildwachen, die nach Innen sich erweiternden Fenster, die Thürme mit Schiessscharten, die pyramidal ansteigenden, durch Wölbungen verstärkten Grundmauern u. s. w. — Piranesi, a. a. O., T. I, tav. 8, Fig. 2.

Fig. 22. **Pons Fabricius zu Rom.** — Ein wohlerhaltenes Beispiel der wahrscheinlich erst im 2. Jahrh. v. Chr. aufgekommenen festen Flussbrücken ist der nach der Tiberinsel hinüberführende pons Fabricius, jetzt nach zwei

am linken Ufer befindlichen Hermensäulen ponte quattro capi genannt, welcher von L. Fabricius gegen das Ende der Republik erbaut und von Augustus 44 Jahre darauf verstärkt wurde. Die Leichtigkeit des kühn geschwungenen Bogenbaues wird durch eine dreifache, gewölbte Oeffnung in den Brückenpfeilern noch erhöht. Die grossen Bögen haben 83 Fuss Spannweite. Der Mittelpfeiler ist gegen den Strom zugespitzt, an der entgegengesetzten Seite abgerundet. — Piranesi, a. a. O., T. IV, tav. 18.

Tafel 29.

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Gebäude für öffentliche Versammlungen und Spiele.

Fig. 1. **Theater des Marcellus in Rom.** — Das römische Theater, in der Grundform mit dem hellenischen verwandt, empfing seine eigenthümliche Gestalt in Folge der Veränderungen, welchen das Drama bei den Römern unterworfen war. Mit dem Chor der griechischen Tragödie fiel die Nothwendigkeit eines Tanzplatzes vor der Bühne und jener breiten Zugänge zwischen der Bühne und den Zuschauerräumen fort, durch welche der Chor oder irgend ein anderer Festzug einzutreten pflegte. Der Tanzplatz in der Orchestra konnte somit zu Sitzplätzen eingerichtet und der bei den Griechen von der Bühne getrennte terrassenförmig ansteigende Zuschauerraum mit jener zu einem geschlossenen Ganzen vereinigt werden. Die Hinterwand der Bühne, oft mehrere Stockwerke umfassend, wurde mit kostbaren Stoffen ausgelegt und mit Säulen und Statuen verziert. Ueber den ganzen weiten Innenraum spannte man zur Abwehr von Sonne und Regen ungeheure Teppiche aus. Auch das Aeussere des Theaters erhielt bei den Römern eine andere Gestalt: die Griechen lehnten ihr Theater mit dem Rücken des Zuschauerraumes gern an natürliche Anhöhen; die Römer liessen es als einen selbständigen Massenbau auf ebenem Terrain sich erheben, und gaben ihm durch mächtige Bogenreihen, welche den Einblick in die übereinander sich hinziehenden Gänge und Treppen gestatteten und von kräftigen Gesimsen und Säulenstellungen umrahmt waren, eine der Gesammtanlage entsprechende Gliederung. Lange Zeit indess waren stehende Theater überhaupt und steinerne bis in die letzten Jahre der Republik in Rom etwas Unerhörtes. Zu den frühesten Bauwerken dieser Gattung in massivem Steinbau, gehörte das durch den mitgetheilten Grundriss veranschaulichte Theater, welches bereits von Caesar begonnen, von Augustus im Jahre 13 n. Chr. vollendet und zum Andenken seines Neffen Theater des Marcellus genannt wurde. Es mass 380 Fuss im Durchmesser und soll für 30,000 Zuschauer Platz geboten haben. Die erhaltenen Reste der Aussenmauern zeigen zwei Reihen von Arcaden, von denen die untere durch dorische, die obere durch ionische Halbsäulen geschmückt ist; ein Theil der Ruine ist gegenwärtig in den Palast Orsini verbaut. — Desgodetz, a. a. O., T. I, ch. XXIII, pl. 1.

Fig. 2. **Circus Maximus zu Rom.** — Die Gebäude für Wettrennen zu Pferd und Wagen behielten bei den Römern mit demselben Zweck auch dieselbe Gestalt wie die Hippodrome der Hellenen. Es waren langgestreckte Räumlichkeiten, von terrassenartig geordneten Sitzreihen umschlossen; in der Mitte des Rennplatzes erhob sich die Spina mit den kegelförmigen Zielsteinen an beiden Enden und mit sonstigem bildnerischem Schmucke geziert. Als der bedeutendste römische Circus wird uns von den Alten der

schon von dem älteren Tarquinius begonnene, von Julius Cäsar in riesigem Massstabe vergrösserte Circus Maximus genannt, dessen Rennbahn 400 Fuss in der Breite und 2100 Fuss in der Länge mass. Der in drei Stockwerke vertheilte von Galerien umzogene Zuschauerraum fasste 150,000 und in seiner noch späteren Erweiterung, wie Plinius meldet, sogar 260,000 Personen. Die vorstehende Abbildung versucht den bis auf spärliche Trümmer vollständig vernichteten Riesenbau zugleich mit seinen früheren Umgebungen zu reconstruiren; links über den Sitzreihen erheben sich die Kaiserpaläste des palatinischen Hügels, an welchen der Circus sich anlehnte, und von wo aus man noch jetzt in den weiten Thalkessel hinunterschaut, der einst das Innere des Circus bildete. — Canina, a. a. O., tav. CXXXVI, Fig. 2.

Fig. 3—8. **Kolosseum zu Rom.** — Von einer dritten Gattung dieser öffentlichen Gebäude, den specifisch römischen, für die blutigen Thier- und Menschenkämpfe bestimmten Amphitheatern, ist uns in dem sogenannten Kolosseum das riesenhafteste Denkmal in gewaltigen Trümmern erhalten. Es wurde von Vespasianus begonnen, von dessen Sohn Titus im Jahre 80 n. Chr. vollendet, und erhielt nach dem Geschlechte dieser beiden Kaiser den Namen des flavischen Amphitheaters. In Form einer Ellipse von ungefähr 600 Fuss in der grösseren und 500 Fuss in der kleineren Axe umfasst der in vier Stockwerke getheilte Quaderbau eine 273½ Fuss lange und 173½ breite Arena. Die ungefähr 153 Fuss hohen Aussenmauern (Fig. 3) gliedern sich, den Stockwerken entsprechend, in vier horizontale, durch Gesimse getrennte Abtheilungen, von denen die oberste die mit einem kräftigen Krönungsgesims abgeschlossene Attika, die drei unteren aber offene Arcadenreihen zu je 80 Wölbungen bilden. Zwischen den Wölbungen der Arcaden sind Halbsäulen angebracht, und zwar in dem untersten Geschoss (Fig. 4) von dorischer, in dem zweiten (Fig. 5) von ionischer, in dem dritten (Fig. 6) von korinthischer Ordnung; das oberste Geschoss (Fig. 7) ist mit Fenstern zwischen korinthischen Halbsäulen versehen; die Durchschnitte durch das Krönungsgesims und die entsprechenden Consolen über den Fensteröffnungen dienten dazu, um die Mastbäume, an denen das Zeltdach des Innenraumes ausgespannt wurde, zu halten. Die innere Disposition der Stockwerke ist aus dem Grundplan (Fig. 8) zu ersehen; steinerne Treppen verbanden die gewölbten Corridore und mündeten in den terrassenförmig ansteigenden Zuschauerraum; die beiden unteren Corridore empfingen durch die offenen Arcaden, der dritte durch Oeffnungen der Decke, welche in dem Plan durch kleine Quadrate bezeichnet sind, das nöthige Licht. Die Sitzplätze boten Raum für 80—90,000 Zuschauer; Eingänge für die kaiserliche Familie, mit einfachen Säulenhallen ausgestattet, befanden sich an den Endpunkten der kleinen Axe der Arena. Diese selbst ruhte, wie die Ausgrabungen lehren, auf mehrfachen Unterbauten, welche theils zu Thierbehältern, theils zu den mannigfachsten Maschinerien dienten. Bei besonderen Anlässen wurde die Arena mit Wasser angefüllt und in einen Schauplatz blutiger Seeschlachten verwandelt. Die erhaltenen Reste, von denen der wenigst beschädigte, in Fig. 3 veranschaulichte Theil dem esquilinischen Hügel zugewendet liegt, bilden gegenwärtig den grössten Ruinenkoloss des Alterthums. — Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Lief. 17, Aussenansicht; Desgodetz, a. a. O., T. II, ch. XXI, pl. 1, Grundriss; pl. 4, 6, 8 und 11 Arcaden.

Fig. 9. **Basilika zu Pompeji.** — Auch für die geschäftliche Seite des öffentlichen Lebens schufen die Römer sich eine eigenthümliche Architekturform, die Basilika. Dieselbe diente zwei verschiedenen Zwecken: dem Handel und der Rechtspflege. Sie zerfiel demnach in zwei Haupttheile, einen von Säulen getragenen Langbau, von drei oder mehreren Schiffen, mit Galerien umgeben und für den Handelsverkehr bestimmt;

und in einen halbrunden Ausbau am Ende des Mittelschiffs, welcher das Tribunal der Richter umfasste. Bei der in restaurirtem Durchschnitt hier mitgetheilten pompejanischen Basilika zeigen sich allerdings mehrere Abweichungen von dieser Regel. Der Richtersitz springt in Gestalt einer viereckigen Erhöhung nach innen vor; die Rückwand ist geradlinig abgeschlossen. Die Galerien sind nicht mit Sicherheit nachzuweisen, wenn auch verschiedene kleinere Säulen und Gebälktheile auf ihr ursprüngliches Vorhandensein hinzudeuten scheinen. Der Stil des Gebäudes war aus korinthischen und ionischen Elementen combinirt; im Inneren haben sich Reste von mehreren statuarischen Denkmälern aufgefunden; die Wände trugen ornamentale Malereien auf Stuck. — Mazois, Ruines de Pompéi, T. III, pl. 17.

Fig. 10 und 11. **Basilika des Constantinus zu Rom.** — Bei ähnlicher Raumeintheilung wird dieses Gebäude zum Unterschied von dem ebengenannten durch die Halbrundnische und die Rundbogenwölbungen als ein entschieden römisches Werk charakterisirt. Die drei parallelen Schiffe wurden durch kühne, auf mächtigen Pfeilern ruhende Tonnengewölbe, das höhere, 88 Fuss breite Mittelschiff durch ein dreifaches Kreuzgewölbe, — das älteste erhaltene Beispiel dieser Gewölbeform — überdeckt, dessen Pfeilerstützen mit acht Säulen korinthischer Ordnung ausgestattet waren, welche sich an die Vorderflächen der Pfeiler anlehnten (Fig. 10). Eine dieser 55 Fuss hohen Säulen wurde von Papst Paul V. auf dem Platz vor S. Maria maggiore aufgestellt. Der Nische des Mittelschiffs gegenüber lag der Haupteingang; ein zweiter Eingang befand sich an dem mittleren Theile des linken Seitenschiffs und ihr gegenüber eine zweite Halbrundnische (Fig. 11); vor der Hauptfaçade zog sich eine niedrige Säulenhalle hin. Auf dem Grundriss (Fig. 11), welcher die innere Disposition am deutlichsten veranschaulicht, ist das mittlere Kreuzgewölbe und der prächtige musivisch ausgelegte Fussboden angedeutet. Die Basilika wurde von Maxentius erbaut und von Constantinus eröffnet; ihre grossartige Ruine führt in der Tradition mit Unrecht den Namen des von Vespasian gebauten und später abgebrannten Friedenstempels. — Canina, a. a. O., tav. XCVI und XCVII.

Fig. 12. **Forum Romanum.** — Die Mittelpunkte des öffentlichen Verkehrs und zugleich die Vereinigungspunkte der wichtigsten Monumentalbauten waren die Fora, und unter ihnen zeichnete sich das Forum Romanum als das Herz der Welt durch die grossartige Pracht und malerische Anordnung seiner Bauwerke aus. Die Abbildung gibt eine ideale Ansicht des Forum Romanum etwa vom Standpunkte des Titusbogens aus (vgl. Taf. 28, Fig. 1). Zur Linken erblickt man die Basilika Julia, vom Capitolinischen Felsen überragt; in ihrer Nähe befindet sich die Rednerbühne; dann folgen die Tempel des Sarturnus und der Concordia, über welchen sich die Hallen des am Abhange des Capitolinischen Felsens liegenden Tabulariums öffnen; auf der rechten Seite schliessen sich daran der Bogen des Septimius Severus (vgl. Taf. 28, Fig. 3 und 4), die Basilika Aemilia u. s. w., während oben auf der Spitze des Berges der Tempel des Capitolinischen Jupiter emporragt. — Canina, a. a. O., tav. XCVIII, Fig. 2.

Tafel 30.

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Privatbauten und Paläste.

Fig. 1 und 10. **Haus zu Pompeji.** — Die römische Privatarchitektur stimmte in ihren Anfängen mit der griechischen überein und entwickelte sich auch später im Zusammenhange mit ihr und unter griechischem Einfluss. Den Mittelpunkt des Wohnhauses bildete das Atrium, ein viereckiger Raum mit einer Lichtöffnung in der Decke (Impluvium), durch welche der Heerdrauch hinauszog, und mit einer Vertiefung im Fussboden, die zum Auffangen des Regenwassers diente. Später erhielt der Mittelraum eine umlaufende, bedeckte Säulenstellung und an diese schlossen sich dann die Nebengemächer an. Ein wohlerhaltenes Beispiel dieser complicirteren Bauanlage bietet das mitgetheilte, in der Nähe des Odeons zu Pompeji belegene Haus, welches einem begüterten Privatmanne gehört zu haben scheint. Zur näheren Erläuterung des in Fig. 1 gegebenen Durchschnitts lassen wir die Benennung der auf dem Grundriss Fig. 10 bezifferten Gemächer nach der herkömmlichen Annahme folgen: 1 Eingang, 2 und 3 Atrium und Impluvium, 4 vielleicht Fremdenzimmer, 5 Gemach mit Zugang zu den unterirdischen Räumen, 6 offene Halle (Tablinum), 7 Gang, 8 Treppe zu dem inneren Familienraum des Hauses (dem Peristylium), 9 Treppe zu dessen Oberstock, 10 dessen Porticus, 11 innerer, wahrscheinlich mit Bäumen bepflanzter Hof, 12 grosser Saal, mit der Küche in Verbindung, also vielleicht der Speisesaal, 13—15 verschiedene Gemächer, 16 hölzerne Treppe zu den oberen Stockwerken, 17 und 18 Wasserbehälter. Daneben liegt ein Nachbarhaus mit folgenden Theilen: 19 Eingang, 20 Vorhalle und Treppe zum Oberstock, 21 und 22 Atrium und Impluvium, 23 Tablinum, 24 Winterspeisesaal, 25 Gemächer, 26 Schlafzimmer, in welchem noch eine musivisch geschmückte Erhöhung für das Bett gefunden wurde, 27 Sommerspeisesaal, 28 Vorrathskammern, 29 Säulenhalle, 30 Cisternen, 31 Küche, 32 Ofen, 33—35 Garten und Salon, 36 Durchgang zum Odeon. Die bedeutend höhere Lage des von dem öffentlichen Theil getrennten inneren Familienraumes ist im Durchschnitt Fig. 1 zu erkennen. — Mazois, Ruines de Pompéi, Vol. II, Pl. XVII, 1, Durchschnitt.

Fig. 2 und 8. **Haus zu Pompeji.** — Dieselbe Anlage in etwas veränderter Zusammensetzung bietet das schön gelegene Haus eines anderen pompejanischen Privatmannes, welches nach seinem Entdecker, dem französischen General Championnet, den Namen Casa di Championnet erhalten hat. Die Fig. 8 im Durchschnitt veranschaulichte Räumlichkeit vertheilt sich auf zwei aneinanderstossende Wohnhäuser in folgender Weise: 1 Eingang, 2 und 3 Atrium und Impluvium, 4 Nebengemächer, 5 Badezimmer, 6 Kammer des Thürhüters, 7 offenes Tablinum, 8 Gänge, 9 Peristylium, 10 Hof, 11—15 verschiedene Gemächer, 16 offener Saal, 17 Terrasse auf der Stadtmauer mit Aussicht auf das Meer. Das Nachbarhaus umfasst folgende Theile: 18 Eingang, 19 Atrium mit vier Säulen, 20 Impluvium mit einem Brunnen, 21 kleinere Gemächer, 22 Fremdenzimmer, 23 Speisezimmer, 24 Salon, 25, 26, 27, 29 Gänge und Treppen, 28 Tablinum, 30 Peristylium, 31 wahrscheinlich mit Blumen bepflanzter Hof, 32 Schlafgemach, 33 Gang zu den Terrassen. Beide Häuser waren im Innern auf's geschmackvollste decorirt. — Mazois, a. a. O., Vol. II. Pl. XXI.

Fig. 3. **Thür vom Hause des Pansa zu Pompeji.** — Das Haus des Pansa, dessen Thür hier mitgetheilt ist, gehört zu den schönsten Privat-

gebäuden Pompeji's und hat von allen den normalsten Grundplan. Die Ausstattung der Thür, mit ihren schlanken korinthischen Pilastern und dem leichten Gebälk darüber, ist wie die Façadenbildung der pompejanischen Häuser überhaupt von der grössten Einfachheit. In die innere Schwelle war das Wort „Salve“ in Mosaik eingelegt. — Mazois, a. a. O, Pl. XLV, Fig. 1.

Fig. 4. **Haus zu Pompeji.** — Der vorstehende Durchschnitt gewährt uns den Einblick in ein kleineres Bürgerhaus. Man erkennt links ein Gassenzimmer, vielleicht den Laden, dann den offenen Hof mit dem Impluvium, aus dem im Hintergrunde eine Thür in das Schlafgemach des Herrn führt. Rechts neben dem Hof lag die Küche und darüber ein kleines, etwa für den Diener bestimmtes Gemach, zu dem man auf einer hölzernen Treppe emporstieg. — Mazois, a. a. O., Pl. IX, 4.

Fig. 5 und 6. **Haus des Bäckers zu Pompeji.** — Zu den interessantesten Privatgebäuden der ausgegrabenen Stadt gehört das hier im Durchschnitt abgebildete Haus eines Bäckers, dessen einstmalige Bestimmung in den erhaltenen Baulichkeiten deutlich zu erkennen ist. Da finden sich die Gemächer zum Auskühlen des Brodes und andere, in welche der Teig zum Gähren gestellt wurde; zur Rechten liegt die Werkstatt; in den Amphoren, welche an die Wände der Backstuben gelehnt waren, fanden sich noch Reste von Korn und Mehl vor; aus der Werkstatt gelangt man durch einen Durchgang in das zweistöckige Atrium, dessen offene Galerie von vier Säulen getragen ward; neben dem Hause liegt der Stall für das Lastvieh. In der Werkstatt standen vier steinerne Mühlen und der Backofen, welcher im Durchschnitt Fig. 6 noch besonders dargestellt ist. — Mazois, a. a. O., Pl. XVIII, Fig. 2 und 3.

Fig. 7. **Badezimmer in der Villa des Diomedes zu Pompeji.** — Die vorstehende Abbildung soll einen Einblick in die römischen Privatbäder darbieten. Der Durchschnitt zeigt uns ein kleines Gemach mit einer Halbrundnische auf der Seite und verschiedenen Vorrichtungen für das warme Bad; unter dem Boden des Zimmers befindet sich die Heizungsräumlichkeit (suspensura), durch welche die heisse Luft strömt. Auch die Wände des Zimmers sind so construirt, dass zwischen der Mauer und deren Verkleidung ein leerer Raum bleibt, in welchem die heisse Luft circuliren kann (camerae duplices). Das Gemach gehört zu einem der bekanntesten Häuser Pompeji's, welches in den Jahren 1771—74 ausgegraben wurde und den Namen der Villa des Diomedes führt. Die Villa liegt vor der Stadt an der oben erwähnten Gräberstrasse. — Mazois, a. a. O.

Fig. 9. **Triklinium im Hause des Aktäon zu Pompeji.** — Die Sitte, auf Polstern liegend zu speisen, haben die alt-italienischen Völker von den Hellenen angenommen, und damit auch die Einrichtung ihrer Speiseräume, wie sie das mitgetheilte Speisegemach (Triklinium) aus dem Hause des Aktäon veranschaulicht. Wir blicken in ein Hausgärtchen, welches links von einer Säulenhalle bekränzt wird. Im Hintergrunde steht der runde Speisetisch, an drei Seiten von einem schräg ansteigenden Mauerwerk umgeben, welches mit Teppichen und Polstern bedeckt das Lager für die Speisenden abgab. Mit Wein bewachsenes Lattenwerk bildete die Decke des Speiseraumes. Unter den Wandmalereien des Hauses befindet sich, als eine der wichtigsten, das Bild des Aktäon, nach welchem der Bau seinen Namen trägt. Derselbe heisst auch wohl das Haus des Sallustius, jedoch ohne haltbaren Grund. — Mazois, a. a. O., Pl. XXXVIII, Fig. 1.

Fig. 11. **Offener Hof im Hause des Aktäon.** — Demselben Hause gehört der mitgetheilte, von einer Pfeilerhalle umgebene offene Hofraum an. Da im Augenblicke der Aufnahme von dem Ganzen nur ein Theil der Decke der Halle fehlte, so kann die mitgetheilte Restauration als ein treues Abbild der antiken Anlage gelten. Im Hintergrunde des reich ausgemalten

Raumes bemerkt man das erwähnte Bild des Aktäon. — Mazois, a. a. O., Pl. XXXVIII, Fig. 1.

Fig. 12. **Prachtsaal aus den Thermen des Caracalla.** — Der überschwängliche Geist der römischen Kaiserzeit machte aus den öffentlichen Bädern, welche bis dahin von Privaten angelegt und in bürgerlicher Einfachheit gehalten waren, einen Gegenstand kaiserlicher Municifenz und grossartiger Prachtentfaltung. In den Thermen vereinigten sich mit den Räumlichkeiten für kalte und warme Bäder Anlagen zu jedem erdenklichen Comfort, Ballsäle, Spielplätze, Spaziergänge, Bibliotheken und Museen. Die Architektur fand in diesen complicirten Baulichkeiten den weitesten Spielraum für immer neue und kühnere Combinationen, und alle Schwesterkünste und Kunstgewerbe vereinigten sich, um diese Tummelplätze der vornehmen Welt mit ihren glänzendsten Schöpfungen anzufüllen. Natürlich war Rom selbst der Hauptschauplatz des Thermenbaues, und die Kaiser wetteiferten in seiner immer reicheren Gestaltung. Eine der schönsten und grossartigsten Anlagen dieser Art waren die Thermen des Caracalla, von denen unsere Ansicht den nach den vorhandenen kolossalen Resten reconstruirten Hauptsaal darstellt. Die mit kostbaren Steinen bekleideten Mauern waren mit Gusswölbungen überspannt, an denen eine reiche Cassettirung prangte. Vor die Hauptpfeiler traten korinthische Säulen, durch Gebälkverkröpfungen erhöht, auf denen die Gewölbe aufsetzten. Die Vertäfelung der Wände ist im 16. Jahrhundert zur Decoration zahlreicher moderner Bauten verwendet worden und die Hauptstücke der farnesischen Kunstsammlungen, mehr als 100 antike Statuen, gingen aus den Ausgrabungen der Caracallathermen hervor. — Canina, Storia dell' arch. rom., tav. CLII, 2.

Fig. 13 und 14. **Grosser Saal in den Thermen des Diocletian zu Rom.** — Noch weit grösser als die ebenbesprochenen waren die Thermen, welche Diocletian und Maximian auf dem viminalischen Hügel errichteten. Von ihnen ist der Hauptsaal in der Kirche S. Maria degli Angeli erhalten. Man gelangt zu ihm durch eine mit einem Kuppeldach bedeckte Vorhalle; der Hauptraum wird durch drei gewaltige Kreuzgewölbe überspannt. Die Bögen ruhen auf acht monolithen Säulen aus orientalischem Granit mit Basen und Kapitälen aus weissem Marmor; die mittleren vier zeigen die korinthische, die anderen die römische Ordnung. Leider sind die Säulen jetzt übertüncht und wegen der Erhöhung des Bodens unten verkürzt. — Desgodetz, a. a. O., ch. XXIV, pl. 1 und 2.

Fig. 15. **Kuppelbau im Palast des Diocletian zu Spalatro.** — In den Kaiserpalästen wurde die römische Architektur zu ähnlichen complicirten und prachtvollen Anlagen hingedrängt. Unter den verschiedenen Formen dieser Bauwerke nehmen die burgenartig befestigten Kaisersitze fern von Rom eine besondere Stelle ein. Aus der späteren Kaiserzeit ist uns ein solcher in dem Palaste des Diocletian zu Spalatro, dem alten Salona, in Dalmatien erhalten, wohin sich der von dorther gebürtige Kaiser nach seiner Abdankung im Jahre 305 n. Chr. zurückzog. Der Grundriss des Palastes bildet, dem Plan eines befestigten Lagers entsprechend, ein nach den Himmelsgegenden gerichtetes Viereck von 630 Fuss Länge und 510 Fuss Breite, welches von starken, mit Thürmen bewehrten Mauern umgeben ist. In der Mitte jeder der vier Seiten befand sich ein befestigtes und architektonisch reich ausgestattetes Thor. Die Thore waren unter einander durch strassenartige, in der Mitte sich durchkreuzende Säulenhallen verbunden, welche demnach den ganzen Raum in vier gleiche Abschnitte theilten. In der von Ost nach West führenden, etwas breiteren Strasse standen zwei Tempel, der eine, dem Aesculap geweiht, von der gewöhnlichen Cellenform, der andere, den unser Durchschnitt wiedergibt, der sogenannte Jupitertempel, ein Kuppelbau, dessen innere Wandgliederung

durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen, zwischen welchen Säulen stehen, mit der des römischen Pantheon einige Aehnlichkeit hat. — Adam, Ruins of the palace of Diocletian at Spalatro, Pl. XIX, D.

Fig. 16. **Hauptthor des Palastes zu Spalatro.** — Unter den vier Thoren, in welche die Kreuzstrassen des genannten Palastes münden, ist das prächtigste die an der Nordseite, vom Meere abgewendet, liegende Porta aurea. Sie trägt in der Gesammtdisposition einen ganz eigenthümlichen Charakter: über dem horizontal bedeckten Thor wölbt sich in ziemlichem Abstande ein mit reicher Decoration ausgestatteter Halbkreisbogen. Neben und über demselben befinden sich Nischen zwischen Säulen, welche von Konsolen getragen werden, und über dem Ganzen zieht sich eine auf Säulen ruhende Bogenreihe hin. — Adam, a. a. O., Pl. XIII.

Tafel 31.

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Asiatisch-römische Bauten der späteren Kaiserzeit.

Fig. 1. **Grabmal von Mylasa.** — In den asiatisch-römischen Bauwerken der Kaiserzeit, welche in ihrer Mehrzahl dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. angehören, finden wir die Formen der classischen Architektur durch die Vermischung mit orientalischen Elementen zur höchsten Pracht gesteigert. Für Kleinasien wird diese Kunstrichtung unter anderen durch zwei Monumente zu Mylasa in Karien repräsentirt, von denen die Abbildung das eine, ein Grabdenkmal, veranschaulicht. Auf einem quadratischen Unterbau, in dem eine einfache Thür zu dem Innern des Grabes führt, erhebt sich eine von zwölf Stützen getragene Halle, deren Bedachung durch treppenförmig aufgeschichtete Steinmassen gebildet wird. Die vier Eckpfeiler sind quadratisch und stärker als die mittleren, deren Durchschnitt durch Ansätze von Halbsäulen eine elliptische Form erhält; sämmtlich sind sie nur in den oberen zwei Drittheilen ihrer Höhe cannelirt. Die flache Decke ist durch spitz- und rechtwinklig verbundene Steinbalken in verschiedenförmige Felder getheilt. Zwischen die Säulen scheinen dünne Marmorplatten eingefügt gewesen zu sein. — Jonian, Antiquities, Vol. II, pl. 24.

Fig. 2. **Tempelruine zu Amman.** — Einen wichtigen Punkt unter den Ruinenstätten Palästina's aus dieser Zeitepoche bildet die nach Ptolemäus Philadelphus Philadelphia genannte alte Hauptstadt der Ammoniter, Amman oder Ammon, welche 12 Meilen von Jerusalem entfernt, einst eines blühenden Wohlstandes sich erfreute. Die vorstehende Abbildung einer kolossalen Tempelruine ist geeignet, den Stil der Prachtbauten von Amman zu veranschaulichen. Besonders charakteristisch für denselben sind die mächtigen Verkröpfungen, welche auf Säulen von drei Fuss Durchmesser ruhen, ferner die mit Giebeln bekrönten Nischen und die reiche hellenisirende Ornamentik. Dieselben Erscheinungen finden sich (Fig. 3 ff.) bei den syrischen Bauten derselben Epoche wieder. — Taylor et Reybaud, La Syrie, l'Egypte, la Palestine et la Judée, T. I, pl. 118.

Fig. 3 und 10. **Prachtthor zu Palmyra.** — Die wegen ihrer überschwänglichen Pracht bemerkenswerthesten Denkmäler dieser Epoche haben sich in den syrischen Städten Palmyra (Tadmor) und Balbek (Heliopolis) erhalten. Von diesen erreichte Palmyra im 3. Jahrhundert n. Chr. unter der Regierung des Odenatus und der Zenobia den höchsten Gipfel seiner

Macht und aus dieser Zeit stammen auch die bedeutendsten seiner noch übrigen Monumente. Die Stadt, deren Lage aus den Ruinen deutlich erkennbar ist, wurde in einer Länge von 3500 Fuss von einem vierfachen Säulengang durchschnitten, zu dem das mitgetheilte Prachtthor den Eingang bildete. Es ist ein dreithoriger Bau von gefälligen Verhältnissen, dessen in der Mitte mit einem Giebel gekröntes Gebälk von vier kolossalen Pilastern getragen wird. Ueber den Seitenthoren sind mit Giebeln überdachte Nischen angebracht. Unter den Details, von deren reicher Decoration Fig. 10 eine deutlichere Anschauung gibt, ist der bauchige Fries, als ein Charakterzug der asiatisch-römischen Bauten, besonders hervorzuheben. — Wood, Les ruines de Palmyre, autrement dite Tedmor au désert, Pl. XXII und XXIII.

Fig. 4 und 11. **Portal des Sonnentempels zu Palmyra.** — Die grösste Ruine der syrischen Hauptstadt ist der Sonnentempel, ein Peripteros von 97 Fuss Breite und 185 Fuss Länge, zu dessen ungefähr 800 Fuss im Quadrate messendem Säulenhof man durch das mitgetheilte, aus den Trümmern restaurirte Portal gelangte. Rechts und links von dem Haupteingange stehen zwei Paare gekuppelter Säulen. Den Stil der Details veranschaulicht Fig. 11. — Wood, a. a. O., Pl. IV und V.

Fig. 5, 6, 7, 9, 12 und 13. **Der grosse Sonnentempel zu Balbek.** — Grossartiger noch, aber auch ausschweifender im Detail als die palmyrenischen Bauwerke sind die Monumente von Balbek (Heliopolis) am Fusse des Antilibanon, deren Bauweise man füglich den Barockstil der asiatisch-römischen Baukunst nennen könnte. Das Haupt-Gebäude ist auch hier ein Sonnentempel, welchen Antoninus Pius errichtete. Der Mittelbau (Fig. 7) misst in der Breite 155, in der Länge 280 Fuss und wird von 72 Fuss hohen und 22 Fuss im Umfang messenden Säulen gestützt. Man gelangt zu ihm durch zwei grosse, von Säulenhallen umgebene Höfe, von denen der kleinere sechseckig, der grössere ein 400 Fuss messendes Quadrat ist. An den theils halbrunden, theils viereckigen Ausbauten dieser Höfe, deren einen der Durchschnitt Fig. 9 vorführt, sind die nischenartigen und reichgeschmückten Vertiefungen angebracht, von denen Fig. 5 ein Beispiel gibt; Fig. 6 ist ein Theil der Cassettirung, welche den Säulenumgang des Tempels bedeckt. Man erblickt darin zwischen drei- oder sechseckigen und rautenförmigen Feldern mythologische Scenen, Götter- und Kaiserköpfe abgebildet. Die Ornamentik der Decke, sowie der unter Fig. 12 und 13 im Detail veranschaulichten Säulen- und Gebälktheile, trägt den Charakter des reichsten römisch-griechischen Stils. — Wood, Les Ruines de Balbek, Pl. XVIII, XX, XXVII und XXIX.

Fig. 8. **Rundtempel zu Balbek.** — Bei dem Rundtempel zu Balbek sind die geschweiften Formen sogar in den Grundplan aufgenommen. Um einen kreisrunden Innenbau von zwei Stockwerken, dessen Aussenwand durch Nischen und Fenster gegliedert wird, läuft ein korinthischer Peristyl, dessen Unterbau und Gebälk nischenartige Einbiegungen haben. Die mitgetheilte Abbildung zeigt die malerische Rückansicht; an die Vorderseite des Rundbaues schliesst sich ein von vier Säulen getragener Porticus an. — Wood, a. a. O., Pl. XLIV.

Tafel 31. A.

ANTIKE POLYCHROMIE.

Um die Anschauungen von dem Stil der römischen Privatarchitektur (vgl. Taf. 30, Fig. 1—11) und insbesondere von der Decoration ihrer Innenräume (vgl. Taf. 22) zu vervollständigen, fügen wir hier die colorirte

Copie einer Zimmerwand ein, welche einem im Jahr 1808 ausgegrabenen pompejanischen Hause, der sogenannten Casa di Modesto, entnommen ist. Die Wandfläche wird durch die schlanken Stützen einer phantastisch aufgebauten Architektur in eine Menge verschiedenförmiger Felder eingetheilt, welche durch den Wechsel ihrer Gestalt und Färbung, wie durch den Reichthum des darauf gemalten zierlichen Schmuckes einen ungemein leichten, heiter-gefälligen Eindruck machen, und doch der architektonischen Eurhythmie, wie sie das classische Formgefühl verlangt, durchaus nicht baar sind. Der Breite nach zerfällt das Ganze in drei horizontale Streifen, von denen der untere eine dunklere Färbung und schwerere Massen, der mittlere und obere dagegen hellere Farbentöne und ein leichteres Spiel der Formen zeigen. Das in einem matten Roth gehaltene Mittelfeld trägt eine jener schwebenden Frauengestalten, wie wir sie oben bereits in grösserem Massstabe abgebildet haben (vgl. Taf. 22, Fig. 2 und 3); darüber befindet sich, in dem oberen Felde, eine Scene aus Homer; es ist Odysseus, der, von Hermes gewarnt, im Begriff steht, sich des ihm von der Zauberin Kirke dargebotenen Wundertrankes mit dem Schwerte in der Hand zu erwehren; die erschreckte Zauberin eilt auf ihn zu, ihm die Kniee zu umfassen, während die Mägde mit dem Tranke scheu von dannen eilen. Zu beiden Seiten dieser Felder steigen, von Säulchen und palmenartig gestalteten Bäumen getragen, zwei luftige Hallenbauten zu der Decke empor; auf den Balkons, von denen offene Thüren in Seitenräume zu führen scheinen, stehen kleine weibliche Figuren; die oberen offenen Hallen sind durch goldene Ketten und Blumenguirlanden mit einander verbunden. — **Zahn, Pomp., Herc. und Stabiae, III, Taf. 44.**

Tafel 32.

RÖMISCHE SCULPTUR.

Der Ausspruch eines alten Schriftstellers, dass bei den Römern anfangs Alles etruskisch, dann hellenisch gewesen sei, kann auf keine Kunst mit grösserem Recht als auf die Sculptur der Römer angewendet werden. Für die früheren Zeiten ist uns die Einwirkung der etruskischen Erz- und Thonbildnerei auf Rom durch genügende Zeugnisse beglaubigt, und in der späteren Periode gewinnen wir aus den erhaltenen Denkmälern selbst die Anschauung, dass die reiche Fülle römischer Sculpturwerke nichts weiter als die von hellenischen Künstlern auf römischem Boden hervorgebrachte Nachblüthe eines Kunstzweiges ist, dessen ursprünglicher Stamm mit dem Untergange der griechischen Freiheit verdorrte. Und zwar dauert dieses Nachblühen der römisch-hellenischen Sculptur von dem letzten Jahrhundert der Republik bis in die Zeiten des Septimius Severus, ohne dass sich in dieser langen Epoche bedeutende innere Wandlungen an ihren Werken bemerklich machten, es brauchte daher in der Anordnung der Denkmäler nicht ein so strenger Gang historischer Entwickelung eingehalten zu werden, wie bei den Hellenen. Erst mit der Regierungszeit jenes Kaisers, als fremde Religionsanschauungen und Culte den innersten Kern des römischen Wesens erfassten und umwandelten, ging der Sinn für plastische Schönheit und damit auch die römisch-hellenische Bildnerei zu Grunde.

Fig. 1 und 2. **Triumphzug des Kaisers Titus.** — Die zahlreichen Werke römischer Sculptur, welche die Personen oder Thaten der Kaiser verewigen, gewähren der kunsthistorischen Betrachtung die sichersten Anhaltspunkte. Ein derartiges Werk, welches den auf Taf. 28, Fig. 1 vorgeführten Triumphbogen des Titus ziert, stehe daher hier voran. Es sind zwei Dar-

stellungen in Steinrelief, den inneren Wänden seines Durchganges entnommen, und stellen Scenen aus dem Triumphe des Titus und Vespasianus über die unterworfenen Juden dar, zu dessen Andenken der Bogen errichtet wurde. Fig. 1 zeigt einen Theil des Volkszuges mit den Trägern des siebenarmigen Leuchters und des Schaubrodtisches aus dem Tempel zu Jerusalem; bekränzt und in festlichen Friedenskleidern zieht die Menge beim Klange der Tuben durch die Pforte des Circus Maximus. Auf Fig. 2 erblickt man den Kaiser Titus selbst, mit einer Rolle und dem Feldherrnstab in der Hand auf dem mit vier Rossen bespannten Siegeswagen stehend, welchem die Göttin Roma, in kriegerischer Tracht, mit Helm und Lanze voranschreitet. Eine geflügelte Victoria senkt auf das Haupt des Triumphators den Lorbeerkranz; Lictoren, Bürger und Krieger, zum Theil festlich geschmückt, begleiten den Siegeswagen. Das trefflich behandelte Werk ist ein bemerkenswerthes Beispiel des eigenthümlichen, der malerischen Compositionsweise folgenden Reliefstiles der Römer, welcher im Gegensatze zu der klaren Nebeneinanderstellung der Figuren in den griechischen Reliefs ein dichtes Gedränge zum Theil hintereinandergestellter und lebhaft bewegter Figuren darbietet. — Bartoli, Admiranda Rom. Ant., Tabb. VII und VIII.

Fig. 3. **Apotheose des Augustus.** — Verwandt in Darstellung und Stil ist dieser berühmte Cameo des k. k. Antikencabinetes zu Wien, in dessen oberem Hauptfelde der Kaiser Augustus aus Anlass des Triumphes seines Sohnes Germanicus (i. J. 12 n. Chr.) verherrlicht wird. Der Kaiser, halb bekleidet und wie ein Jupiterbild die Linke auf das Scepter stützend, sitzt zur Linken der Göttin Roma auf einem gemeinsamen Thron: beide setzen, zum Zeichen ihrer siegreichen Gewalt, die Füsse auf Schilde; neben dem Thron des Augustus sitzt der Adler; in der Rechten hält der Kaiser den Lituus, das Symbol seiner imperatorischen Gewalt. Zur Rechten neben dem Kaiser erblickt man eine Gruppe von drei Figuren, von denen die beiden vorderen wohl als Tellus und Okeanos, die Elemente der fruchtbaren Erde und des Wassers, zu fassen sind; die segenspendende Macht der Erde ist durch das Füllhorn und die beiden Knaben in ihrem Schooss doppelt angedeutet. Die weibliche Figur im Hintergrunde ist Oekumene, die Göttin des bewohnten Erdkreises, welche dem Augustus als Ausdruck der Unterwürfigkeit den Eichenkranz des Triumphators darbietet. Auf der andern Seite naht Tiberius, der Sieger über Illyrien; er setzt eben den Fuss von dem vierspännigen Triumphwagen herab, den eine geflügelte Victoria lenkt, und scheint im Begriff, dem Augustus die in der Rechten bemerkbare Rolle, wohl mit dem Siegesbericht, zu überreichen. Ihn schmückt der Lorbeerkranz und das Scepter der Triumphatoren. Vor dem Siegeswagen steht Germanicus, dem an den Ehren des erfochtenen Sieges Antheil zu haben gestattet wurde; zwischen den Häuptern des Augustus und der Roma findet sich das Sternbild des Widders, in welchem Augustus sein glückverheissendes Himmelszeichen erblickte. In dem unteren Felde der Darstellung sieht man eine Anzahl römischer Krieger mit der Errichtung einer Trophäe beschäftigt, an welche zwei Paare Männer und Weiber, gefangene Illyrier, gefesselt werden sollen. Der prachtvolle, 8 Zoll 7 Linien im längeren Durchmesser grosse Stein, ein Sardonyx von zwei Lagen, wurde wahrscheinlich unmittelbar nach dem dargestellten Triumphzuge noch bei Lebzeiten des Augustus geschnitten. Er stammt aus Palästina. — Eckhel, Pierres gravées, pl. 1; O. Müller, Denkm. I, p. 83, ed. 2.

Fig. 4. **Julius Caesar.** — Portraitähnliche Bildnisse wurden bei den Römern, einer alten Sitte gemäss, schon früh, ursprünglich als Wachsmasken und später erst in Gestalt freistehender Statuen und Büsten angefertigt. Von Hause aus liebte man es, denselben den Charakter individueller Naturtreue aufzuprägen; daneben kam dann aber unter hellenischem Ein-

fluss auch die idealisirende Gattung auf, und namentlich erscheinen die grossen Feldherrn und Kaiser häufig in der Gestalt heroischer oder göttlicher Wesen abgebildet. So ist Caesar in der mitgetheilten Statue als ein römischer Heros dargestellt, in der Rechten das Schwert, um die linke Schulter ein leichtes Gewand geschlagen. — Bouillon, Musée des antiques, II, 34.

Fig. 5. **Augustus.** — Im Gegensatz zu jener heroischen Auffassung des Caesar sehen wir hier den Augustus in bürgerlicher Tracht als den segenbringenden Fürsten des Friedens dargestellt. Seine Rechte ist leicht erhoben, die Linke hält eine Rolle; das reiche Gewand ist mit grosser Kunst geordnet; Haltung und Ausdruck haben, wie häufig bei den römischen Portraits, etwas Nüchternes. — Musée français, T. IV, Pl. II, pl. 17.

Fig. 6. **Livia.** — Diese Gewandstatue stellt die Gemahlin des Augustus, Livia, als Priesterin des verstorbenen Gemahls dar, ein Weihrauchgefässchen in der linken Hand und das verschleierte Haupt mit Lorbeer bekränzt; der rechte Arm ist über dem Ellenbogen abgebrochen. Die aus Pompeji stammende Statue befindet sich jetzt im Museum zu Neapel. — Museo Borb., III, tav. 37; O. Müller, Denkm., I, p. 81, ed. 2.

Fig. 7. **Titus.** — Eine besondere Gattung bilden die Statuen in voller Rüstung, thoracatae genannt. Sie haben gewöhnlich, wie die vorstehende, eine reiche Ornamentik und wiederholen gern den bezeichnenden Gestus des rechten Armes, wie ihn das mitgetheilte Bild veranschaulicht, um den Dargestellten als Sprecher vor dem Heere darzustellen. Mit der linken Hand stützt der Kaiser den runden Schild auf den Boden. — Clarac, Musée de sculpture, tav. 337, n. 2401.

Fig. 8. **Julia.** — Einer der schönsten römischen Portraitköpfe ist der der Julia, der Tochter des Titus, auf einem vertieft geschnittenen Bergkrystall, welcher inschriftlich als ein Werk des Euodos bezeichnet wird. Besonders bemerkenswerth ist die künstliche Haartracht, welche in der Kaiserzeit die mannigfachsten Modegestaltungen durchmachte. Diese berühmte Gemme, deren Geschichte sich bis auf die Zeit Karl's des Grossen zurück verfolgen lässt, befindet sich gegenwärtig in der Nationalbibliothek zu Paris. — O. Müller, Denkm. I, n. 381.

Fig. 9. **Trajan.** — Die vorstehende Büste des Trajan zeichnet sich durch eine seltene Vereinigung scharfer Charakteristik und edler Auffassung aus. Sie befand sich früher in der Sammlung des Cardinals Fesch zu Rom. — Mongez, Iconographie romaine, Pl. XXXV, n. 5.

Fig. 10. **Apollo vom Belvedere.** — Den höchsten Ruhm von allen Bildwerken aus römischer Zeit hat das Marmorwerk erlangt, welches nach seiner Aufstellung im Cortile del Belvedere zu Rom den Namen des Apollo vom Belvedere trägt. An der Stelle des alten Antium aufgefunden, des Geburtsortes der Kaiser Nero und Caligula und der einstmaligen Stätte prächtiger Kaiserpaläste, gilt sie, schon des carrarischen Marmors wegen, gewiss mit Recht als eine Arbeit aus römischer Zeit und zwar aus der Epoche der ersten Kaiser. Aber ebenso sicher ist es, dass ihr als Vorbild die wahrscheinlich in Bronce ausgeführte Statue eines älteren, hellenischen Künstlers zu Grunde liegt, welche der römische Meister, indem er sie in das andere glänzende Material übertrug, zugleich dem raffinirten Geschmacke seiner Zeit entsprechend modificirte. Ueber das Motiv der Statue war man lange Zeit im Unklaren, da der Ergänzer, Montorsoli, ein Schüler Michelangelo's in die von ihm restaurirte linke Hand einen Bogen gegeben hatte. Nach der Analogie einer kleinen Bronce im Besitze des Grafen Stroganoff in St. Petersburg hielt Apollo vielmehr die fellartig gebildete Aegis, das alte Schreckenssymbol der Götter, in der vorgestreckten Linken und war als Apollon Apotropaios oder Alexikakos gedacht, welcher mit dem Ausdrucke göttlicher Siegesgewissheit die Schaaren der andringenden Feinde

von seinem Heiligthume abwehrt. Man darf sich die Bedrohung des delphischen Apollontempels durch die Gallier i. J. 279 v. Chr. als Anlass der Entstehung des Originalwerkes denken, und ein Erzbildner der pergamenischen Schule, in welcher der hier angedeutete Stoffkreis besonders beliebt war, mag der Urheber desselben sein. Wenn dem römischen Künstler demnach auch nur das Verdienst der Reproduction zukommt, so hat er sich in dieser doch als ein Mann von grosser Meisterschaft bewährt; das elastische Dahinschreiten der schlanken, von göttlichem Zorneifer erfüllten Gestalt ist eine der höchsten Leistungen der Bildhauerkunst. — Musée franç., T. IV, pl. 6.

Fig. 11. **Relief von der Trajanssäule.** — Den Höhenpunkt der historischen Sculptur der Römer bezeichnen die Bildwerke, mit denen der Kaiser Trajanus seine Siegesmonumente schmückte. Das vorstehende Stück gehört zu dem Reliefbande, mit welchem die Gedächtnisssäule dieses Kaisers auf dem alten Forum Trajani in Rom umwunden ist. Es gibt eine Scene aus Trajan's dacischen Feldzügen: der Kaiser, im einfachen Waffenkleide auf einer Mauer stehend und von Kriegern umgeben, nimmt die Huldigung eines barbarischen Stammes, der zu Ross und zu Fuss demüthig herannaht, entgegen. Der Vorgang ist mit grosser Lebendigkeit und Wahrheit vor Augen geführt. — Bartoli et Bellori, Columna Trajani, Taf. 19 und 20.

Fig. 12 und 13. **Reliefs vom Trajansbogen.** — Denselben Charakter haben die Reliefs, welche der Kaiser Constantinus dem Siegesthore des Trajanus entnahm, um seinen Triumphbogen damit zu zieren (vgl. Taf. 28, Fig. 5 und 6). Wir geben zwei der acht an der Attika des Monumentes befindlichen Bildwerke mit Scenen aus dem dacischen und parthischen Kriege. Fig. 12 ist eine wildbewegte Kampfscene, an welcher der Kaiser selbst, umgeben von den siegreichen Adlern, Antheil nimmt; auf Fig. 13 knüpft sich an den Streit schon die Nähe des Friedens. Zur Linken schreitet der Kaiser, von der gewappneten Kriegesgöttin und einer schwebenden Victoria mit Kranz und Palmzweig geleitet, aus dem Getümmel hervor, welches sich zur Rechten entfaltet. Die Bildwerke zeichnen sich bei sehr gedrängter Fülle der Composition durch charaktervolle Lebendigkeit der Darstellung aus. — Bartoli, Admiranda Rom. Ant., Tabb. XII und XIII.

Tafel 33.

RÖMISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Relief an der Säule des Marcus Aurelius.** — Die Bildwerke aus der Zeit des Marcus Aurelius nehmen in stilistischer Hinsicht eine der trajanischen Kunst verwandte Stellung ein, stehen aber in der künstlerischen Ausführung nicht ganz auf gleicher Höhe. Zu den bedeutendsten Denkmälern aus jener Zeit gehört das Reliefband, welches die nach dem Siege über die Marcomannen errichtete Ehrensäule des M. Aurelius in spiralförmiger Windung umgibt. Die mitgetheilte Darstellung vereinigt verschiedene Momente: zu beiden Seiten entspinnt sich der Kampf; in der Mitte bezeichnen knieende Barbarengruppen dessen siegreiche Beendigung. Im Hintergrunde erhebt sich, als Mittelpunkt des ganzen Bildes, das regentriefende Haupt des Jupiter Pluvius, dessen erquickende Spende das von den Barbaren eingeschlossene Römerheer vor dem Verschmachten rettete. Die Darstellung hat im Detail viel Ansprechendes, Lebensvolles und Charakteristisches, aber die Composition ist nicht so geschickt, wie an dem Reliefbande der Trajanssäule, und besonders störend wirkt die Theilung in zwei übereinander sich hinziehende, unvermittelte Parallelstreifen. — Bartoli et Bellori, Columna Antonini, Tabb. 14—16.

Fig. 2. **Antoninus Pius.** — Die hier vorgeführte Statue des Antoninus Pius gehört zu jener Gattung in reichverzierter Kriegsrüstung dargestellter Kaiserportraits, welche auf Taf. 32, Fig. 7 bereits vertreten ist. Der dort besprochene Redegestus findet sich hier nicht; der Kaiser stützt mit der Rechten die Lanze auf. Ausdruck und Haltung sind schlicht und natürlich. — Clarac, Musée de sculpture Vol. V, pl. 949, n. 2441.

Fig. 3. **Antinous.** — Unter Hadrian wurde der erstorbene Geist der hellenischen Kunst noch einmal künstlich zu neuem Leben erweckt. Ein erfreuliches Zeugniss dieses verjüngten Strebens ist die Schöpfung des Antinous, das Idealbild eines von dem Kaiser geliebten Jünglings, mit dessen mannigfacher, bald menschlicher, bald heroischer oder göttlicher Gestaltung sich die Künstler in allen Provinzen des Reichs damals beschäftigten. Das mitgetheilte Denkmal gibt den Jüngling in der Gestalt des Aristäus, einer ländlichen Gottheit; als Kennzeichen des Antinous sind die reichen, tief in die Stirn vortretenden Haare, die schwermüthig blickenden Augen, der volle Mund und die breite, gewölbte Brust hervor zu heben. — Bouillon, Musée des ant., II, Taf. 52.

Fig. 4. **Marcus Aurelius.** — Unter den wenigen erhaltenen Reiterstatuen des Alterthums ist dieses auf dem Capitolsplatze in Rom befindliche Werk besonders wegen seiner trefflichen Arbeit in vergoldetem Erz bemerkenswerth. Die Haltung des Reiters hat etwas Aengstliches und Steifes, der Gewandung fehlt die rechte Lebendigkeit. Das Pferd ist in der Bewegung feurig und naturwahr, aber von etwas plumpen Formen. Im Ausdrucke des Kaisers, der die Rechte erhebt, dem Heere den Frieden ankündigend, mischen sich Ernst und Seelengüte. — Clarac, Musée de sculpt., Vol. V, pl. 952, n. 2452.

Fig. 5. **Julia Soämias.** — Im Gegensatze zu der ebenbetrachteten, vorwiegend naturalistischen Statue verbindet dieses Werk in der individuellen Wahrheit ein Streben, in hellenischer Weise zu idealisiren. Es ist die Mutter des Kaisers Elagabalus, Julia Soämias, welche hier unter dem Bilde einer eben dem Bade entstiegenen und mit dem Ordnen des Haares beschäftigten Venus dargestellt wird; das Haar ist getrennt gearbeitet und kann von dem Kopfe abgehoben werden. Zu Füssen windet sich ein Delphin, der einen kleinen Genius trägt. Das zu Praeneste gefundene Werk befindet sich im Vatican. — Museo Pio Clementino, T. II, tav. 5.

Fig. 6. **Constantinus.** — Zur Zeit des Constantinus ging die bildende Kunst, wie die vorstehende, zu Barletta in Apulien gefundene Statue dieses Kaisers zeigt, in geistloser Nüchternheit zu Grunde. Wir sehen den Kaiser durch die aus Eichen geflochtene Bürgerkrone und das kriegerische Gewand zugleich als Kriegs- und Friedensfürsten bezeichnet; die Kugel in der Linken deutet die Weltherrschaft, das erhobene Kreuz den Sieg des Christenthumes unter dem Schutze des Constantinus an. — Clarac, Musée de sculpt., Vol. V, pl. 980, n. 2537 A.

Fig. 7. **Relief vom Triumphbogen des Septimius Severus.** — In den Reliefs beginnt schon mit Septimius Severus ein sichtlicher Verfall. Die am Triumphbogen dieses Kaisers (vgl. Taf. 28, Fig. 3 und 4) angebrachten Darstellungen aus dem parthischen Kriege, von denen hier ein zur Seite des Hauptthores befindlicher Theil vorgeführt wird, ermangeln jeder künstlerischen Gliederung und sind auch im Ausdruck steif und unlebendig. Im Hintergrunde links erblickt man die Mauern einer von einem Flusse umspülten Stadt, vielleicht des von Septimius Severus eroberten Ktesiphon; ihr naht sich von rechts ein römischer Heereszug, zu dessen Führer sich die Einwohner der Stadt mit bittenden Geberden hinwenden. Im Vordergrunde wiederholt sich ausserhalb der Mauern ein ähnlicher Vorgang: gefangene Barbaren knieen vor dem römischen Heerführer. In dem

Führer des durch Fahnen und Standarten besonders hervorgehobenen oberen Zuges hat man wohl den Kaiser selbst zu erkennen. — Bartoli, Arcus triumphales, Tab. 13; O. Müller, Denkm., Taf. LXXII, Fig. 403.

Fig. 8. In Folge der um diese Zeit, an Stelle des Verbrennens, wieder die Oberhand gewinnenden Sitte des Begrabens der Todten kam eine besondere Gattung von Werken der kleineren, handwerksmässigen Plastik jetzt im ganzen Umfange des römischen Reichs in Schwung, nämlich die Reliefs an den Sarkophagen. Die Darstellungen derselben sind sehr häufig der hellenischen Unterweltssage oder verwandten Kreisen der Heroenmythologie entnommen und in Uebereinstimmung hiermit hat auch ihre Behandlungsweise einen hellenischen Charakter. Vorstehendes, einem zu Florenz befindlichen Sarkophage entnommenes Bild gehört zu den oft wiederholten Darstellungen des Raubes der Proserpina. Von Minerva unterstützt, hat Pluto die entsetzte Jungfrau schon auf den von vier eilenden Rossen gezogenen Wagen gehoben. Ein geflügelter Liebesgott leuchtet zu der stürmischen Fahrt, welche, unter Leitung des Hermes über eine am Boden liegende Localgottheit dahinbrausend, die Tochter der Demeter ihren erschreckt nachblickenden Gespielinnen entführt. Am Boden neben der Minerva sieht man einen Altar und ein Körbchen. — Galeria di Firenze, Ser. IV, Vol. III, tav. 152.

Tafel 34.

ALTCHRISTLICHER BASILIKENBAU.

Zwischen der Kunst des Alterthums und der des Mittelalters dehnt sich der länger als ein halbes Jahrtausend währende Zeitabschnitt einer Uebergangsepoche aus, zu deren Denkmälern wir uns jetzt wenden. Soweit dieselben den zum Christenthume bekehrten Völkern des Abendlandes angehören, zeigen sie uns ein vorwiegend römisches Gepräge, neben dem sich dann vom 6. Jahrhundert n. Chr. an ein besonderer byzantinischer Stil, zunächst in der Architektur, bald aber auch in den bildenden Künsten geltend machte. Besonders nachhaltigen Einfluss gewann derselbe bei den slavischen Völkern des Nordens, während der ebenfalls einige Zeit vom Byzantinismus beherrschte Orient durch die Perser und namentlich durch die Araber zu einer eigenthümlichen und höchst reizvollen Kunstblüthe gelangte.

Fig. 1—4. **Basilika S. Paolo fuori le mura.** — Nachdem die christlichen Gemeinden, unter langem Druck erstarkt, sich bestimmte Formen des Cultus ausgebildet hatten und es ihnen gestattet war, mit denselben aus der Verborgenheit der Hausbasiliken und dem Dunkel der Katakomben an's Licht hervorzutreten, galt es vor Allem, einen entsprechenden Innenraum zu schaffen, in welchem das zahlreiche Volk sich in gemeinsamer Andacht zu seinem Gott erheben konnte. Keine Gebäudeform war zu diesem Zwecke so geeignet, wie die antike Basilika (vgl. Taf. 29, Fig. 9—11); ihrer bemächtigte man sich denn auch bereits in den ersten Jahrhunderten und war darauf bedacht, sie den Anforderungen des christlichen Sinnes und Cultus gemäss umzubilden. — Das grossartigste Denkmal dieser altchristlichen Kirchenbaukunst war uns bis vor Kurzem in der Basilika des heiligen Paulus, nach ihrer Lage vor den Mauern Roms S. Paolo fuori le mura genannt, im Wesentlichen gut erhalten. Im Jahr 1823 brannte das am Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. erbaute Heiligthum nieder; und nach Vollendung des vorgenommenen Neubaues werden wir, da dieser mancherlei Veränderungen mit sich geführt hat, unsere Anschauungen von dem Gebäude für den Zweck dieser Darstellung uns am besten nach den alten Aufnahmen

und Beschreibungen bilden. Es war ein fünfschiffiger, im Ganzen 404' langer und 208' breiter Raum, in welchen man aus der an der Westseite befindlichen Vorhalle durch 7 Thüren hineingelangte (Fig. 4); die Apsis (Tribuna, Concha) war durch ein breites Querschiff (Kreuzschiff) von dem Hauptraume getrennt, eine der christlichen Basilika eigenthümliche Anordnung, welche an die Stelle der im Alterthum vor der Apsis befindlichen Säulenstellung trat und mit jener zusammen das für Altar und Geistlichkeit bestimmte Sanctuarium bildete; gegen das Hauptschiff zu öffnete sich der aus massivem Mauerwerk errichtete Querbau durch eine gewaltige Bogenöffnung, den Triumphbogen, während zu den Seitenschiffen 4 kleinere Pforten führten. Diese Schiffe wurden durch 4 Säulenreihen von je 20 Säulen geschieden, deren korinthische Kapitäle die unmittelbar aufsetzenden Bögen (Archivolten) der Langwände trugen; 24 Kapitäle des Mittelschiffes waren von trefflicher Arbeit und scheinen einem älteren römischen Bauwerke entnommen gewesen zu sein; die anderen, schlechteren hatte man während der Zeit des Baues hinzugefügt. Die Oberwände des Mittelschiffes, gegen das Dach zu von einer Reihe rundbogiger Fenster durchbrochen, sowie die Wand des Querschiffes und die Apsis waren mit musivischen Malereien geschmückt, und über dem imposanten Ganzen strahlte eine mit vergoldetem Täfelwerk gezierte Balkendecke (Fig. 1). Von den beiden Durchschnitten zeigt der eine (Fig. 3) die Höhenverhältnisse der Schiffe unter einander, der andere (Fig. 2) gewährt einen genaueren Einblick in die Disposition der Apsis und des Querschiffes, welches letztere durch eine später eingefügte, aber bei der neuesten Restauration wieder beseitigte Mauer der Länge nach getheilt wurde; im vorderen Theile des Querschiffes befindet sich der berühmte, aus dem 13. Jahrhundert stammende, jetzt von einem modernen Baldachin überragte Tabernakel. — Gutensohn und Knapp, Die christlichen Basiliken Roms, Taf. V und VI, Inneres und Grundriss; Nicolai, Descrizione della Basilica di S. Paolo, Taf. II und III, Durchschnitte.

Fig. 5. **Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna.** — In der schon unter Augustus blühenden Hafenstadt Ravenna, der Residenz von vier einander verdrängenden Dynastieen, der Weströmer, Ostgothen, Byzantiner und Longobarden, erfuhr der Basilikenbau manche Veränderungen, welche theils in grösserer Freiheit von der römischen Tradition, theils in bestimmten byzantinischen Einflüssen ihren Grund haben. Die mitgetheilte Basilika S. Apollinare in Classe soll diese Veränderungen, soweit sie das Aeussere betreffen, zur Anschauung bringen. Sie zeigt uns einen Langbau mit bedeutend erhöhtem Mittelschiffe, einer breiten geschlossenen Vorhalle und einem runden, isolirten Thurme, dessen Mauerfläche durch zahlreiche, gegen die oberen Stockwerke hin weiter und weiter werdende Fenster belebt wird; besonders interessant sind die Gliederungen der Seitenwände mittelst flacher Mauerstreifen (Lisenen) und Blendbögen. Die Basilika ward um die Mitte des 6. Jahrhunderts noch unter der Ostgothenherrschaft erbaut, und ist mit Ausnahme weniger Details und der wahrscheinlich später hinzugefügten beiden Seitentribunen in ihrer alten, würdigen Pracht erhalten. — v. Quast, Die christlichen Bauten von Ravenna, Taf. X, 1.

Fig. 6. **Basilika S. Agnese bei Rom.** — Die antike Anordnung zweier übereinander hinlaufender Arcadenreihen nahm der abendländische Basilikenbau nur in seltenen Fällen auf. So bei der im 7. Jahrhundert gebauten Basilika S. Agnese, in deren Inneres unsere Abbildung blicken lässt. In Byzanz folgte man dem antiken Gebrauch zum Zwecke der herkömmlichen Isolirung des weiblichen Geschlechtes; bei dem vorliegenden Bauwerke mag derselbe sich jedoch neben byzantinischen Einflüssen auch durch die Lage der Kirche an dem Abhange eines Hügels erklären, von welchem man durch eine neben der Apsis angebrachte Thür unmittelbar in

das linke obere Seitenschiff, und von da durch die auch über der Vorhalle fortlaufende Galerie in das rechte Obergeschoss gelangen kann. Ueber dem wohlerhaltenen, einfachen Raum spannt sich eine reichverzierte moderne Decke aus. — Gally Knigth, Ecclesiastical Architecture of Italy.

Fig. 7 und 8. **Basilika S. Clemente zu Rom.** — Den vollständigsten Einblick in die innere Anordnung und Durchbildung dieser altchristlichen Kirchen gewährt uns die bereits im 4. Jahrhundert erwähnte, aber in ihrer jetzigen Gestalt dem 12. Jahrhundert entstammende, nicht eben grosse Basilika S. Clemente. Auf dem Grundriss (Fig. 7) springt uns gleich der ausgedehnte, hier vollständig erhaltene Vorhof in die Augen, mit seiner umlaufenden Säulenhalle und einem kleinen Vorbau über der Eingangstreppe; an diesen Vorhof schliesst sich unmittelbar der dreischiffige Hauptbau, an den sich hinten die Apsis und zwei moderne Seitentribünen ohne Vermittelung eines Querschiffs anlehnen. Besonders wichtig ist uns die Disposition und die innere Einrichtung des Mittelschiffes (Fig. 8); eine Stufe niedriger als die mit Mosaik verzierte Apsis gelegen und durch eine Marmorbrüstung von dieser geschieden, zerfällt dasselbe wieder in zwei Abtheilungen, welche durch einen, die ionische Säulenreihe durchbrechenden, Wandpfeiler zu jeder Seite bezeichnet werden. In dem der Apsis zunächst liegenden Theile bemerkt man einen oblongen, von einer Marmorschranke umschlossenen Raum, den Chor, zu dessen beiden Seiten sich die erhöhten Kanzeln (Ambonen) befinden. Die südliche Kanzel diente zur Ablesung der Epistel, die nördliche zu der des Evangeliums. Am Ende dieser Erhöhung vor der Apsis erhebt sich der Altar, von einem Tabernakel (Ciborium) überbaut; der Fussboden ist aus musivischer Arbeit und weissen Marmorplatten zusammengesetzt, welche altrömische und mittelalterliche Inschriften tragen. Neuerdings ist die unter der Basilika befindliche ältere Kirche, auf deren Vorhandensein schon Gau im Jahre 1818 aufmerksam gemacht hatte, wieder zugänglich gemacht worden. Es ist ein mit höchst merkwürdigen alten Fresken ausgestatteter dreischiffiger Raum, zu dem man von der Sacristei der Oberkirche hinuntersteigt. — Gutensohn und Knapp, a. a. O., T. XXXII und XXXIII.

Fig. 9. **Basilika S. Prassede in Rom.** — Diese Basilika unterscheidet sich von den bisher betrachteten durch das über den korinthischen Säulen hinlaufende gerade Gebälk; dasselbe wird durch kolossale Mauerpfeiler unterbrochen, welche die das Dach unterstützenden Backsteinbögen tragen. In jedem Abschnitte der Langmauern befinden sich drei grosse Rundbogenfenster. Die Basilika stammt aus dem 9. Jahrhundert. — Gutensohn und Knapp, a. a. O., Taf. XXX.

Fig. 10. **Wand des Hauptschiffes von S. Martino, jetzt S. Apollinare nuovo, zu Ravenna.** — Der byzantinische Einfluss auf die ravennatischen Basilikenbauten ist besonders deutlich an der Bildung der Detailformen sichtbar, wovon die vorstehende, dem Anfange des 6. Jahrhunderts angehörige Wand von S. Apollinare nuovo (früher S. Martino in coelo aureo genannt) ein Beispiel sein mag. Wie gewöhnlich in Ravenna, setzen hier die Rundbögen nicht unmittelbar über den Kapitälen der Säulen auf, sondern zwischen Kapitäl und Bogen drängt sich ein trapezoïdisches Mittelstück, der Kämpfer, welcher an den Seitenflächen mit dem Symbole des Kreuzes verziert ist. Die durch Rundbogenfenster, Bögen und Gesimse reich gegliederte Wand prangt noch in trefflich erhaltenem Mosaikenschmuck aus der Zeit Justinian's. — v. Quast, a. a. O., Taf. VII, Fig. 3.

Fig. 11. **Klosterkirche zu S. Gallen.** — Den Erzählungen der Chronisten zufolge müssen die meisten Kirchenbauten dieser Zeit in den germanischen Ländern im Wesentlichen die Form der römischen Basilika gehabt haben. Von einem dieser Werke, der Klosterkirche zu S. Gallen

und den dazu gehörigen umfassenden Klostergebäuden ist uns der vollständige Plan erhalten, welchen ein Baumeister am Hofe Ludwig's des Frommen um das Jahr 830 entwarf. Der mitgetheilte Grundriss der Kirche zeigt eine dreischiffige, auf Säulen ruhende Basilika mit breitem Querschiffe und zwei isolirt stehenden runden Thürmen; als eine für die Folgezeit einflussreiche und besonders in Deutschland häufig vorkommende Neuerung tritt die verdoppelte Apsis auf, welche wahrscheinlich zum Zweck des Wechselgesanges zweier Mönchschöre angelegt wurde. Unter dem erhöhten Boden des Querschiffes liegt die Krypta, eine überwölbte Gruft, welche das Grab des Märtyrers, des Schutzheiligen der Kirche, bewahrt. — F. Keller, Der Bauriss des Klosters S. Gallen.

Fig. 12. **Kirche des heiligen Grabes zu Bethlehem.** — Unter den wenigen erhaltenen römischen Basiliken des altchristlichen Orients heben wir die Marienkirche zu Bethlehem hervor, welche von Helena, der Mutter des Kaisers Constantinus, über der Geburtsstätte Christi errichtet sein soll. Es ist eine fünfschiffige Basilika, deren korinthische Säulen ein geradliniges Gebälk tragen; auf diesem ruhen die von oblongen Fenstern durchbrochenen Wände, an denen man Spuren früherer Bemalung noch bemerkt. Das Kreuzschiff ist in eigenthümlicher Weise zu beiden Seiten durch Apsiden abgeschlossen, welche der Hauptapsis an Grösse gleichkommen; die Spitzbogenform der letzteren gehört dem späteren Mittelalter an. — Forbin, Reise nach dem Morgenlande, Taf. 20. — Vergl. M. de Vogüé, Églises de la terre sainte, 1860, chap. 2.

Tafel 34. A.

ALTCHRISTLICHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Baptisterium zu Ravenna.** — Gleichzeitig mit dem Basilikenbau entwickelte sich im Anschluss an altrömische Vorbilder anderer Art (die Grabmäler und die Kuppelräume der Thermen) eine zweite Grundform altchristlicher Kirchenbaukunst, deren wesentliche Elemente in der centralen Anordnung und in der dominirenden Kuppelwölbung zu suchen sind. Bei den Taufkirchen lag die Anknüpfung an die überwölbten Baderäume der Alten besonders nahe. Der vertiefte Schwimmteich (piscina) wurde zum Taufbecken, in welchem der Geistliche die immersio vollzog. In dem hier mitgetheilten Baptisterium des Domes von Ravenna hat sich dieses Basin erhalten und zwar mit einem halbkreisförmig in dasselbe vorspringenden Einbau für den Aufenthalt des Priesters während der Taufe. Der Bau ist achteckig (zwei halbkreisförmige Nischen sind spätere Zusätze) und mit einem kreisförmigen Gewölbe von etwa 36' Durchmesser überspannt. Die Mauern werden unten durch 8 grössere, oben durch 24 kleinere Säulen gegliedert, welche jedoch nicht, wie bei den altrömischen Gebäuden, bloss decorativ angelehnt, sondern mit der Construction des Gewölbes in statischen Zusammenhang gebracht sind. Auch die Umfassung der kleineren Bögen der oberen Ordnung durch einen grösseren ist eine Neuerung, welche ein reicheres rhythmisches Princip in die Gliederung des Raumes bringt. Die Kuppel ist mit hochalterthümlichen Mosaiken (Taufe Christi und zwölf Apostel), die Wände sind mit farbigen Marmorplatten bekleidet. Die Gründung des Baues fällt in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts. — H. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Taf. XV, Fig. 3.

Fig. 2 und 3. **S. Lorenzo maggiore in Mailand.** — Dass der Kuppelbau nicht nur im byzantinischen Osten, sondern mit grossem Erfolg auch in Italien schon während der altchristlichen Zeit bei bedeutenden Kirchen-

anlagen in Anwendung kam, beweist namentlich die hier mitgetheilte Kuppelkirche S. Lorenzo maggiore in Mailand, welche nach den Untersuchungen von Hübsch bereits im 4. Jahrhundert gegründet wurde. Der Grundriss (Fig. 2) ist im Kern achteckig und über den acht Pfeilern des Mittelraumes spannt sich ein achtseitiges Kuppelgewölbe aus. Aber um diesen Kern gruppirt sich ein complicirtes System von Nebenräumen, und hierin liegt ein gewaltiger Fortschritt gegen die altrömische Zeit, welche dieses organische Sichausbreiten des Gewölbebaues nicht kannte. An die vier grösseren Zwischenweiten der Kuppelpfeiler lehnen sich zweigeschossige Halbkreisnischen an, welche unten von je zwei achteckigen Pfeilern, oben von je fünf kleinen Säulen gestützt werden. Hinter den vier kleineren Zwischenweiten der Kuppelpfeiler sind durch vier Eckpfeiler, welche mit jenen durch Bögen in Verbindung stehen, vier dreiseitige Eckräume gebildet, durch die sich das Achteck zum Quadrat erweitert. Um dieses Ganze läuft dann noch ein zweigeschossiger gewölbter Umgang herum, dessen obere Galerie die mannigfaltigsten Durchblicke in den Mittelraum gewährt (vergl. den Durchschnitt Fig. 3). Letzterer erhält sein Licht hauptsächlich durch die 16 Rundbogenfenster am Fusse der Kuppelwölbung; die Seitenräume werden ausserdem durch zwei Reihen von Fenstern erhellt. Die Umfassungsmauer ist durch vorspringende Pfeiler verstärkt, welche dem Druck der Gewölbe entgegenwirken. Ueber jedem der vier kreuzgewölbten Eckräume erhebt sich ein thurmartiger Aufbau, so dass auch das Aeussere der grossartigen Anlage einen sehr stattlichen Anblick darbietet. Die Kuppel misst 75′ im Durchmesser bei 120′ Höhe. Der jetzige Zustand des Gebäudes rührt von einer im 16. Jahrhundert vorgenommenen Restauration her. — Hübsch, a. a. O., Taf. XIII und XIV.

Fig. 4 und 5. **Klosterkirche auf Kalat-Seman bei Aleppo.** — Eine originelle Verbindung der Basilika mit dem Centralbau zeigt der Grundplan der aus dem 5. Jahrhundert stammenden Klosterkirche des heiligen Symeon Stylites auf dem Berge Kalat-Seman bei Aleppo. Der Bau gehört der nördlichen Gruppe jener neuerdings genauer bekannt gewordenen Ruinenstätten Centralsyriens an, welche uns von dem architektonischen Schaffen der orientalischen Christen während der Epoche vom 2. bis 7. Jahrhundert eine so lebendige Vorstellung geben, wie wir sie aus keiner anderen Gegend der altchristlichen Welt besitzen. Besonders gilt dies von dem südlichen Theile des Landes, der Provinz Haouran, wo nur der härteste Basalt als Material verwendet wurde und die Bauten oft nahezu völlig erhalten sind, während in der nördlichen Gruppe ein weicher Kalkstein und auch Holz im Gebrauch waren. — Das Centrum der hier abgebildeten grossartigen Anlage bildet ein Octogon, welches wahrscheinlich ohne Bedachung die in der Mitte stehende Säule umfing. Vier Kreuzarme schliessen sich daran, von denen der eine, in drei Apsiden schliessende, als Chor gedacht ist, während die andern die Zugänge bilden. Sie sind sämmtlich durch Säulenreihen in drei Schiffe getheilt; die Seitenschiffe setzen sich um das Octogon herum fort; wo sie an den Ecken zusammenstossen, treten kleine Halbrundnischen vor. Die grosse mittlere Chornische ist am Aeusseren, ganz in der Weise des romanischen Stiles, durch zwei Reihen vortretender Säulen gegliedert, deren obere einen Rundbogenfries trägt. — Die Bildung der Details (Fig. 5) lässt in der feinen und scharfen Behandlung der Plattformen den Einfluss des auf altgriechischer Grundlage ruhenden byzantinischen Ornaments erkennen, jedoch mit manchen eigenthümlichen Zusätzen und Veränderungen, welche sowohl in einzelnen Motiven als in der conventionellen Behandlung an den romanischen Stil erinnern. Das vorgeführte Beispiel ist dem Inneren der Chorapsis entnommen. — M. de Vogüé, Syrie centrale, pl. 139, Grundriss; pl. 148, Detail.

Fig. 6, 7, 8 und 9. **Kirche zu Qalb-Luzeh.** — Dieser Bau gehört der nördlichen Ruinengruppe an und zeigt deren derben Quaderstil in einer

Bayerische Staatsbibliothek München

ganz eigenthümlichen Ausprägung. Es ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwei niedrigen, giebelbekrönten Façadenthürmen, zwischen denen das breite Rundbogenthor der Vorhalle sich wölbt. Im Inneren dienen über den weitgestellten Pfeilern kleine Wandsäulen auf Konsolen als Träger der Deckenbalken. Die Chorapsis ist ähnlich wie in Kalat-Seman durch Wandsäulen gegliedert. Merkwürdig ist der doppelte Rundstab, der die Fenster wie ein Tau umzieht und hin und wieder zu Voluten aufgerollt ist. An den Details (Fig. 7—9) muss namentlich die ausserordentlich feine Profilirung auffallen. Der Bau datirt aus dem 6. Jahrhundert. — M. de Vogüé, a. a. O., pl. 124, Façade; pl. 128, Details.

Fig. 10. **Friesornament von der Kirche zu Rueiha.** — Dieses höchst sorgfältig ausgemeisselte Ornament schmückt den Thürsturz des Haupteingangs in die aus dem 6. Jahrhundert stammende Kirche zu Rueiha. Die scharfe conventionelle Behandlung der Formen erinnert wiederum lebhaft an den romanischen Stil. — M. de Vogüé, a. a. O., pl. 68.

Fig. 11, 12, 13, 14, 15 und 16. **S. Demetrius in Thessalonica.** — Diese Kirche, die Kathedrale der alten Haupt- und Handelsstadt Macedoniens, des heutigen Salonichi, ist eines der bedeutendsten Denkmäler des Basilikenbaues auf byzantinischem Boden. Es ist eine fünfschiffige Anlage von beträchtlichen Dimensionen (das Mittelschiff misst etwa 12 Meter lichte Weite), vor deren Chorapsis ein breites, eigenthümlich gestaltetes Querschiff gelegt ist (Fig. 11). Die zum Theil auf hohe kubische Postamente gestellten Säulen wechseln im Hauptschiffe mit Pfeilern ab. Sie tragen auf ihren mannigfach gestalteten und verzierten Kapitälen (Fig. 13—16) trapezoïdische oder karniesförmig geschweifte Kämpfer, auf denen die Arcadenbögen aufsetzen. Der Durchschnitt (Fig. 12) zeigt, dass alle Nebenschiffe und die Vorhalle nach oströmischer Weise zweigeschossig angelegt sind. Als Gründungszeit der Kirche wird das 5. Jahrhundert angenommen. Jetzt dient sie als Moschee. — Ch. Texier und R. Popplewell Pullan, Architecture Byzantine, Londres 1864, pl. 17, Grundriss; pl. 19, Durchschnitt nach Westen; pl. 22, 23 und 25, Säulen- und Pilasterkapitäle.

Fig. 17. **Mosaik aus S. Georg in Thessalonica.** — Die Kirche, welcher diese Mosaikdarstellung und das auf Taf. 34. B in grösserer farbiger Reproduction vorgeführte Bild entnommen sind, soll noch dem 4. Jahrhundert angehören. Es ist ein Rundbau mit vortretender Apsis und acht rechteckigen Nischen in der Wandung, dessen halbkreisförmige Kuppel mit acht, durch Ornamentstreifen getrennten Mosaikbildern ausgestattet ist. Eines dieser Bilder veranschaulicht unsere Darstellung. Das Nähere zur folgenden Tafel. — Texier und Popplewell Pullan, a. a. O., pl. 30.

Fig. 18 und 19. **S. Sophia zu Thessalonica.** — Dieses Bauwerk ist ein Beispiel des spätbyzantinischen Kirchenbaues, der als Regel die Verbindung der Kuppel mit dem rechteckigen Grundplan, wie sie in der Hagia Sophia zu Constantinopel mit so glänzendem Erfolge hergestellt ist, mit einigen Modificationen festhielt. Als eine solche finden wir hier zunächst die Anlage von drei Apsiden, deren äussere (Prothesis und Diakonikon) für den Aufenthalt der Diakonen bestimmt waren. Sodann sind die Halbkuppeln östlich und westlich von der Hauptkuppel weggefallen und ringsum Tonnengewölbe an ihre Stelle getreten. Die Abschlusswände rechts und links vom Kuppelraum weichen etwas zurück, so dass anstatt des Oblongums die Kreuzform mit abgekürztem Querschiff eintritt. Wie der Durchschnitt (Fig. 19) zeigt, sind alle Theile, mit Ausnahme der Conchen, zweigeschossig angelegt; die Galerien waren den Frauen angewiesen. Das Kuppelgewölbe war mit einer musivischen Himmelfahrt Christi auf Goldgrund geschmückt, von der jedoch nur die in Reihen übereinander geordneten, durch Bäume getrennten Figuren Maria's, der Engel und der

Apostel erhalten sind. Der Bau datirt der Tradition zufolge in seiner Anlage noch aus dem 6. Jahrhundert. — Texier und Popplewell Pullan, a. a. O., pl. 35, Grundriss pl. 38, Längendurchschnitt.

Tafel 34. B.

ALTCHRISTLICHES MOSAIK.

In dieser farbigen Darstellung geben wir die genaue Reproduction eines der Compartimente des oben (Taf. 34. A, Fig. 17) beschriebenen Kuppelmosaiks in S. Georg zu Thessalonica. Das Mosaik ist aus farbigen und vergoldeten Glaswürfelchen zusammengesetzt, welche in den Bewurf der Mauer eingelassen sind. Von hellbraunem Hintergrunde hebt sich eine phantastische Baulichkeit ab, vor welcher zwei in hellfarbige Mäntel gehüllte Heilige mit betend erhobenen Händen stehen. Aehnlich ist die Anordnung auf den übrigen Compartimenten; nur auf einem derselben sind drei Heiligenfiguren neben einander gestellt. Fast durchgängig wechselt eine bärtige, meistens greisenhafte Gestalt mit einer unbärtigen jugendlichen ab. Die reiche Architektur mit ihren Kuppelthürmen, Säulenhallen und der in bunten Farben prangenden Ornamentation steht in merkwürdigem Contrast gegen die schlichten, ausdrucksvoll bewegten Gestalten mit ihrer ganz nach antiker Weise drapirten Gewandung. Das Ganze dieses Architekturbildes gibt gewiss keine wirkliche Baulichkeit wieder. Aber die Details der Composition können nur der Wirklichkeit entlehnt sein, und namentlich die Erzeugnisse der kleineren Tektonik, Tabernakel, Geräthe und ähnliche Werke der decorativen Kunst der Constantinischen Zeit werden wir uns nach Massgabe dieser Abbildungen vorstellen dürfen. — Texier und Popplewell Pullan, a. a. O., pl. 32.

Tafel 35.

BYZANTINISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Sophienkirche zu Constantinopel.** — In diesem berühmten Bauwerke hat der altchristliche Centralbau seinen Culminationspunkt erreicht. Sowohl an Pracht der Ausstattung als namentlich an Einheitlichkeit der Wirkung des Inneren wird die Hagia Sophia von wenigen Kirchenbauten erreicht, von keinem übertroffen. Wir betrachten zunächst den Grundriss (Fig. 2). Den Mittelpunkt bildet der quadratische Kuppelraum, an welchen sich nach Osten und Westen zwei mit Halbkuppeln bedeckte, halbkreisförmige grosse Nischen anschliessen, von denen die östliche den Altar umfasste. Nördlich und südlich bilden gerade Mauern, unten durch Säulenreihen gestützt, den Abschluss. Der so entstandene, fast elliptische Hauptraum, der sich noch durch fünf kleinere Conchen erweitert, ist rechts und links von zahlreichen Nebenräumen eingefasst, deren Gesammtheit ein Viereck von 259' Länge und 224' Breite ausmacht; nur die kleine Chornische springt mit ihrem dreiseitigen äusseren Abschluss an der Ostseite ein wenig heraus; vor die ganze vordere Breitseite legt sich eine doppelte Halle, aus welcher 9 Thüren in das Innere führen. Der Aufbau des Kuppelraumes zeigt uns zunächst über den vier Pfeilern des Vierecks vier gewaltige Tragbögen und auf diesen ruht dann über einer kreisrunden Grundfläche, welche ihre Scheitel berührt, die etwas gedrückte Kuppel. Der Durchmesser derselben beträgt 104, ihre Höhe über dem Boden 179 Fuss. Zwischen den Tragbögen und der Sohle der Kuppel

wölben sich vier Zwickel, welche den Druck auf die grossen Stützpfeiler herableiten. Die Lichtwirkung ist eine ebenso reiche wie harmonische. Zunächst senden die in drei Reihen übereinander geordneten, ursprünglich mit dünnen Marmorplatten verschlossenen Fenster der Obermauern ihr Licht in das Mittelschiff; dasselbe wird noch durch die 40 Fenster der Hauptkuppel und in den Seitenkuppeln und Nischen durch eine Menge grösserer oder kleinerer Oeffnungen verstärkt. Dazu kommt die Pracht der Boden- und Wandvertäfelung in farbigem Marmor, der Glanz der Mosaiken in allen Wölbungen und Kuppeln, um die Wirkung des Ganzen zu einer der feierlichsten und glänzendsten zu machen, welche die Welt kennt. Die Kirche, seit 1453 in eine Moschee verwandelt und in der letzten Zeit mit grossem Aufwande restaurirt, ward vom Kaiser Justinian in den Jahren 532—37 errichtet; Anthemius von Tralles erfand den Plan und leitete gemeinschaftlich mit Isidorus von Milet das grossartige Unternehmen. Die jetzigen Widerlager an der Nord- und Südseite rühren von einem Neubau der Hauptkuppel her, welcher in Folge ihres im Jahr 558 durch ein Erdbeben verursachten Einsturzes vorgenommen wurde. 1346 stürzte noch einmal ein Theil der Kuppel ein. (Man vergleiche zur Vervollständigung der Anschauung die auf der Ergänzungstafel 35. A unter Fig. 1 und 2 gegebenen Zeichnungen.) — W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, Bl. VI, Grundriss; D'Ohsson, Tableau général de l'Empire Ottoman, Tom. I, pl. 19, Inneres.

Fig. 3. **Kaiserkapelle zu Aachen.** — Wir wenden jetzt den Blick vom Mittelpunkte des oströmischen Kaiserreiches nach Aachen, der Residenz des grossen fränkischen Kaisers. Die Münsterkirche daselbst, von Karl dem Grossen in den Jahren 796—804 mit Herbeiziehung berühmter Baumeister und bedeutendem Kostenaufwande erbaut, ist einerseits ein werthvolles Denkmal der abendländischen Baukunst aus karolingischer Zeit, andererseits ein Beleg für den weitgreifenden Einfluss des byzantinischen Stiles. In diesem, mit besonderer Benutzung von S. Vitale in Ravenna (vgl. Fig. 8—11), war der Grundplan der Kapelle angelegt: ein Achteck, von einem sechzehnseitigen, doppelstöckigen Umgang umschlossen, trägt die etwa 100 Fuss hohe, in acht Kappen gebrochene Kuppel; diese erhebt sich jedoch nicht unmittelbar über den acht Pfeilern des Mittelraumes, sondern auf diesem ruht zuvörderst eine gerade emporsteigende Wand (der Tambour), von acht rundbogigen Fensteröffnungen durchbrochen. Die beiden Geschosse des Umgangs öffnen sich gegen den Mittelraum durch je acht Rundbögen; in die oberen Bögen sind je zwei aufeinander fussende Säulenpaare hineingestellt, deren untere durch kleine Bögen verbunden sind, während die oberen mittelst eingefügter kämpferartiger Gebälkstücke in sehr unschöner Weise an die grossen Bögen anstossen. Aehnliche, ganz unorganische Verbindungen finden sich z. B. in der Hagia Sophia zu Constantinopel. In der prachtvollen Ausschmückung des Inneren, welche uns Eginhard beschreibt, folgte man ebenfalls byzantinischen Mustern; in der Kuppel waren Christus und die 24 Aeltesten der Apokalypse in Mosaik auf Goldgrund dargestellt; die Details an Säulenschäften, Kapitälen u. dgl. dagegen wurden aus römischen Bauwerken entnommen; was die deutsche Technik selbstständig hinzufügte, steht zu diesem entlehnten Schmuck in sehr merklichem Contrast. An Stelle des alten, kleinen, wohl geradlinig abgeschlossenen Altarraumes wurde im 14. Jahrhundert ein gothischer Chor gebaut. Der obere Stock der von zwei Rundthürmen flankirten Vorhalle diente als kaiserliche Loge, von der, wie unser Durchschnitt andeutet, bei Krönungen eine Treppe zu dem Fussboden des Kuppelraumes hinuntergeführt haben soll. Die Kirche wird neuerdings einer umfassenden Restauration unterzogen. — F. Mertens in Förster's Bauzeitung, Jahrg. 1840, Taf. 339.

Fig. 4 und 5. **Cisterne bei Constantinopel.** — Die einzigen Profan-

bauten, die sich aus den ersten Jahrhunderten des byzantinischen Reiches erhalten haben, sind die Cisternen, von deren berühmtester, welche den Namen Bin-bir-di-rek oder Tausendundeine Säule führt, unsere Zeichnungen ein Bild geben. Es ist ein oblonger Raum, mit zahlreichen flachen Kuppeln überwölbt, welche von einem ganzen Walde von Säulen getragen werden. Die Kapitäle derselben sind korinthisirend mit trapezförmigen Aufsätzen; die nahe unter der Decke gelegenen Fenster haben segmentförmige Abschlüsse. Andreossy, Constantinople et le Bosphore de Thrace, pag. 44, Pl. III.

Fig. 6 und 7. **Klosterkirche zu Vourkano.** — Eines der spätesten Denkmäler des byzantinischen Stiles besitzt Messenien in der zwischen Samari und Mauromati belegenen Klosterkirche von Vourkano. Sie hat, wie die eben betrachtete Sophienkirche zu Thessalonica (Taf. 34. A, Fig. 18) einen dreigetheilten Chorraum, durch dessen Abschlusswand (Ikonostasis) drei Thüren hineinführen. Davor erhebt sich, nach vorne von zwei Säulen getragen, die kleine Kuppel. Der im Westen vorgelegte Narthex nähert die Grundrissform der Basilika. Von der reichen Ausstattung des Inneren gibt die Ansicht (Fig. 6) eine Vorstellung. — A. Blouet, Exp. scientif. de Morée, Archit., Vol. I., pl. 21.

Fig. 8—11. **Kirche S. Vitale zu Ravenna.** — S. Vitale zu Ravenna, noch unter der Herrschaft der Ostgothen erbaut, und zu Anfang der byzantinischen Periode der Stadt vom Bischof Maximianus geweiht, ist neben S. Lorenzo maggiore in Mailand (Taf. 34. A, Fig. 2 u. 3) das bedeutendste Denkmal des altchristlichen Kuppelbaues auf dem Boden Italiens. Der Grundriss (Fig. 9) zeigt uns ein durch starke Pfeiler gebildetes Achteck von etwa 48' Durchmesser, welches ein Kranz von Halbrundnischen mit je zwei übereinander stehenden Säulenarcaden umgibt; über diesem achteckigen Mittelbau erhebt sich die aus thönernen Gefässen kunstreich gewölbte halbkugelförmige Kuppel, von aussen mit einem flachen Dache bedeckt. Ein grösseres Achteck umschliesst den Kuppelbau und bildet einen weiten Umgang, an den sich im Osten die noch über das äussere Achteck hinausragende Altartribuna anschliesst. Ein kreuzgewölbter, links und rechts von Säulenstellungen flankirter Chor bildet zu dieser den Zugang. In naher Verbindung mit der Altarnische stehen zwei runde Thürme; den Eingang in den Kuppelraum bildet eine schief gegen die Axe der Kirche geneigte Vorhalle. Das Innere (Fig. 8), durch die acht Fenster der Kuppel und die Oeffnungen in den Umfassungsmauern hell und mannigfach beleuchtet, ruft uns durch seine kostbare, jetzt leider zum Theil verputzte Ausschmückung mit Mosaiken und farbigem Marmor das glänzende Bild des byzantinischen Hofes vor die Seele, durch dessen Unterstützung diese Pracht ermöglicht wurde. Von bedeutender Wirkung ist namentlich die Altarnische, welche, etwa 46 Fuss hinter dem Mittelbau gelegen, sich dem Eintretenden sofort als das eigentliche Heiligthum ankündigt. Höchst merkwürdige Mosaikdarstellungen, von denen wir unten (Taf. 37, Fig. 7) ein Beispiel geben, schmücken die Wände. Eine besondere Aufmerksamkeit ist endlich den architektonischen Details zuzuwenden (Fig. 10 und 11), welche als Muster des rein byzantinischen Stiles gelten können. Mit Ausnahme der oberen Galerie sind die Säulen sämmtlich durch derartige trapezoïdische Kapitäle gekrönt, wie wir sie bereits bei anderen byzantinischen Bauten (Fig. 5; Taf. 34, Fig. 10) gefunden haben; dieselben sind hier durch einen Kämpfer, bisweilen von etwas abgerundeter Gestalt, erhöht und mit fein gearbeiteten, theils figürlichen, theils vegetabilischen Ornamenten bekleidet; in letzteren tritt eine neue, dem Geist der Antike bereits völlig entfremdete, vorzugsweise aus textilen Motiven bestehende Formenwelt auf, welche, hier freilich noch ohne höhere Durchbildung, in der Folgezeit zu grosser künstlerischer Bedeutung gelangte. — v. Quast, Ravenna, Taf. VII, Grundriss; Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. VIII, Inneres und Details.

Tafel 35. A.

BYZANTINISCHE UND RUSSISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Sophienkirche zu Constantinopel.** — Wir vervollständigen die Anschauung dieses grossartigen Bauwerkes zunächst durch einen Längenschnitt, welcher von der Construction der Hauptkuppel und ihrer glücklichen Verbindung mit den Conchen eine klare Vorstellung bietet. In sanftem Linienzuge senkt sich die gewölbte Fläche herab; von jedem Punkte des Hauptraumes überblickt man das Ganze bis zum Scheitel der Kuppel. — Das in Fig. 2 mitgetheilte Säulenkapitäl bildet mit seiner pokalartig ausgebauchten Form eine Mittelstufe zwischen der starren trapezoïdischen Gestalt der auf Taf. 34, Fig. 10 und 11 betrachteten Kapitäle aus Ravenna und dem romanischen Würfelkapitäl. In den ausgemeisselten Verzierungen finden wir die Formen des antiken Blattwerks bereits zu schematischer Trockenheit erstarrt. Der organische Wuchs der Blätter aus der Hauptform heraus ist dem äusserlichen Anheften derselben gewichen. — Salzenberger, a. a. O., Bl. XX, Fig. 8.

Fig. 3 und 4. **Aufriss und Grundriss der Irenenkirche zu Constantinopel.** — Die dem 8. Jahrhundert zugeschriebene Kirche der h. Irene in Constantinopel zeigt uns den byzantinischen Stil in manchen wesentlichen Punkten verändert und fortgebildet. Der dreischiffige Raum ist in die Länge gezogen, das Mittelschiff mit zwei Kuppeln (einer flach segmentförmigen vorn und einer erhöhten dahinter) überwölbt; die Pfeilerarcaden der Seitenschiffe tragen Galerien für die Frauen (das Gynaeceum). Am Aeusseren fällt zunächst der Wechsel verschiedenfarbiger Schichten in's Auge; es sind in diesem Falle Ziegel und weisser Marmor, welche mit einander abwechseln; in anderen Fällen kommen auch verschiedenfarbige Steine vor. Bemerkenswerth ist ferner die Erhöhung des Tambours der Hauptkuppel, wodurch die Wirkung der letzteren, mit ihren hohen Fenstern und Stützpfeilern dazwischen, von aussen bedeutend mehr in's Gewicht fällt. Die Kirche dient jetzt als türkisches Waffenmagazin. — Salzenberg, a. a. O., Bl. XXXIII, Fig. 1 und 4.

Fig. 5. **Saalbau des Hebdomon zu Constantinopel.** — Um auch eine Anschauung von dem Palastbau der Byzantiner zu geben, theilen wir hier den Aufriss eines im nordöstlichen Theile des alten Stambul an die Stadtmauer sich lehnenden Gebäudes mit, in welchem Salzenberg den Saalbau des Hebdomon, eines vom Kaiser Theophilus in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts aufgeführten Palastes, nachgewiesen hat. Das untere Geschoss ist auf zwei Säulenreihen gewölbt, das mittlere dient als Zwischengeschoss, das obere scheint einen einzigen grossen Saal von 33½ Fuss Breite, 74 Fuss Länge und einigen zwanzig Fuss Höhe gebildet zu haben. Von seinen Altanen geniesst man eine herrliche Aussicht über die Stadt und das goldene Horn. Der mittlere Altan mit den spitzbogigen Formen ist späterer Zusatz. Das Mauerwerk zeigt zierliche musivische Muster von hellem Marmor und Ziegeln. — Salzenberg, a. a. O., Bl. XXXVII, Fig. 4.

Fig. 6 und 7. **Aufriss und Grundriss der Marcuskirche zu Venedig.** — Unter den nicht sehr häufigen Beispielen von byzantinischer Nachbildung in der abendländischen Architektur steht San Marco zu Venedig an Grossartigkeit und Pracht obenan. Die Kirche wurde nach einem Brande vom Jahre 976 erneuert; doch ist es fraglich, ob der gegenwärtige Bau noch Reste aus jener Zeit enthält. Jedenfalls wurde im 11. Jahrhundert eifrig daran gebaut; denn 1043 begann man die Ziegelmauern aufzuführen und 1085 fand die Einweihung statt, wie Franc. Sansovino (Venetia, ed. 1663)

uns berichtet. Die Grundform bildet ein griechisches Kreuz, auf dessen Hauptpunkten sich fünf Kuppeln erheben, deren Schutzgehäuse die überhöhte Form spät-byzantinischer Bauweise zeigen. Den vorderen, westlichen Kreuzarm schliesst eine ausgedehnte Vorhalle ein. Das ganze Gebäude ist auf's Reichste mit Marmor bekleidet. Im Inneren glänzen die Wände im Schmuck der verschiedenartigsten und kostbarsten Marmorarten des Orients, die Wölbungen in der Pracht ihrer Mosaiken auf goldenem Grunde. In den charakteristischen architektonischen Details, besonders den Kapitälen der unzähligen Marmorsäulen, mit welchen das Innere, die Vorhalle und die Façade prunkvoll ausgestattet sind, kamen alle Arten byzantinischer und frühromanischer Technik zur Anwendung. An der Façade machen sich die runden Giebelabschlüsse als karakteristisch orientalische Formen geltend. Die Decoration dieser runden Giebel mit gothischem Blattwerk gehört sammt den Tabernakelfialen und Statuen vorzugsweise dem 14. Jahrhundert an, wie denn überhaupt die Venetianer in allen Epochen ihrer Geschichte an der immer prachtvolleren Ausschmückung dieses ihres Hauptheiligthums gearbeitet haben.

Fig. 8. **Swetoi-Troitzki-Kirche zu Moskau.** — Mit der christlichen Religion empfingen die Russen auch ihre Bauformen von Byzanz. Wie dieselben bei ihnen im Laufe der Zeit in's Ungeheuerliche und Phantastische ausschweiften, zeigt unsere Abbildung der aus dem 17. Jahrhunder stammenden Swetoi-Troitzki-Kirche zu Moskau. Das Aeussere dieser Kirche strahlt und glitzert in den buntesten Farben; die Kuppeln sind theils mit Goldblech gedeckt, theils gleich den übrigen metall-bedeckten Dächern hellgrün, blau mit goldenen Kreuzen, roth u. s. w. gemalt. Den Formen der Wölbungen und Kuppeln liegen die byzantinischen Constructionen zu Grunde, aber sie sind auf's Seltsamste in's Breite gezogen, geschweift, zwiebelförmig oder zeltförmig umgestaltet. Das Innere ist in der Regel gedrückt und finster; eine bunte Fülle von Wandmalereien muss Ersatz bieten für die mangelnde architektonische Durchbildung. Die Kirche ist aus so vortrefflichen Ziegeln gebaut, dass sie sowohl den verheerenden Bränden der Stadt als auch den verderblichen Einflüssen des russischen Klima's bisher fast unversehrt entgehen konnte. — Nach einer Originalzeichnung und nach Mittheilungen des Herrn Oberbauraths P. Hoffmann in Wiesbaden.

Fig. 9. **Russische Ikonostas.** — Das Hauptstück an der inneren Ausstattung der russischen Kirchen bildet die Ikonostas (vgl. Taf. 35, Fig. 6 und 7), eine hohe, mit Bildwerken bedeckte Wand, welche den Altarraum von der übrigen Kirche sondert. Heiligenbilder auf Goldgrund in 3—4 Reihen übereinander sind darauf angebracht. Unser Beispiel ist einer Kapelle auf dem Kreml in Moskau entnommen. — Nach einer Zeichnung des Herrn Oberbauraths P. Hoffmann.

Tafel 36.

ALTCHRISTLICHE BILDNEREI UND MALEREI.

Fig. 1. **Broncestatue des h. Petrus.** — Unter den bildenden Künsten konnte die Sculptur in diesen Zeiten füglich nur eine niedrige Stufe einnehmen; denn das Hauptmittel, durch das sie zu wirken hat, die Darstellung der schönen Körperlichkeit, lag sowohl dem Vermögen als auch den Absichten der christlichen Bildner fern. Den neuen Gedankeninhalt der Zeit in neuen charaktervollen Formen auszuprägen, waren sie nicht im Stande. Eine nüchterne Reproduction des Alten bildet die Regel. Vor

Allem gilt dies von den freien Rundwerken, deren bedeutendstes erhaltenes Denkmal in der mitgetheilten Broncestatue des h. Petrus vorliegt. Der Apostel, durch den Schlüssel in seiner Linken charakterisirt, sitzt, das mit dem Heiligenschein umgebene Haupt emporrichtend, auf einem Thronsessel; die Rechte ist zum Segnen erhoben; die Haltung ist eine sehr würdevolle, der ernst blickende Kopf durchaus nicht seelenlos. Von besonderer Schönheit ist die ganz nach antiker Weise drapirte Gewandung. Die Behandlung der Haare in kleinen runden Locken hat etwas Alterthümelndes. Nach einer ehemals an der Basis befindlichen Inschrift wurde die Vermuthung aufgestellt, dass die Statue im 5. Jahrhundert aus Byzanz nach Rom in die Peterskirche kam, wo sie sich noch heute befindet. — Agostino Valentini, La patriarcale basilica Vaticana, Vol. I, tav. 105.

Fig. 2. **Sarkophagrelief.** — Zu einer ausgedehnteren Uebung der plastischen Kunst gaben die Steinsarkophage Anlass, welche, wie bei den alten Römern, so auch von den ersten Christen mit figurenreichen Reliefs geschmückt wurden. In der technischen Behandlung und in den Formen stehen diese Bildwerke den spätesten heidnischen vollkommen gleich; das Relief ist vorwiegend malerisch gruppirt; in der Anordnung herrscht jedoch dabei das Gesetz einer ziemlich strengen Symmetrie; die Gegenstände sind gemischt aus heiliger Geschichte und Symbolik. Der vorstehende, beim Ausgraben der Fundamente von St. Peter im Jahre 1592 gefundene Sarkophag enthält auf seiner Vorderseite fünf, in obiger Weise angeordnete, auf den Heiland bezügliche Vorgänge. In der Mitte steht Christus lehrend auf einem Berge, dem die vier Quellen (Paradiesesflüsse oder Andeutungen der Evangelisten) entströmen; an den Seiten des Berges stehen Petrus mit dem Kreuz und Paulus, eine Tafel haltend; von den vier andern Gruppen werden die zur Linken auf die Speisung und die Verläugnung Christi durch Petrus, die zur Rechten auf Christus und die Samariterin und Christus mit dem heidnischen Weibe (nach Evang. Marci VII, 25) gedeutet. — Bottari, Roma sotterranea, 1787, Vol. I, tav. XXIII.

Fig. 3. **Sarkophagrelief.** — Von verwandter Art ist ein anderer Sarkophag, auf dem sich Gegenstände des neuen und des alten Testaments nebeneinander finden. In der Mitte der Darstellung steht Christus, einen weiten Mantel auseinander breitend, in lehrender Stellung; zur Rechten wiederum der Heiland in Begleitung der Jünger, die wunderbare Speisung der Viertausend vornehmend; zur Linken dagegen erblicken wir Moses, eine Rolle in der Linken und in der Rechten den Stab, mit welchem er eben den Quell aus dem Felsen hat hervorsprudeln lassen. Ausser der Symmetrie der Anordnung besteht auch zwischen dem Inhalte dieser beiden Seitengruppen offenbar eine geistige Responsion. — Aringhi, Roma subterranea novissima, Vol. I, pag. 323.

Fig. 4. **Relief an der Cathedra des Bischofs Maximianus zu Ravenna.** — Von den Kleinkünsten und Kunstgewerben hat besonders die Elfenbeinschnitzerei damals eine grosse Verbreitung gefunden. Dass indessen auch sie sich nicht über das allgemeine Niveau der damaligen Plastik erhob, zeigt das Elfenbeinrelief an der Cathedra des Bischofs Maximianus in der Sacristei des Domes zu Ravenna. Es stellt die Erschaffung des Weibes durch Gott Vater dar. Gott Vater legt seine Rechte, wie segnend, auf die vor ihm stehende, viel kleiner gebildete Eva, hinter welcher der ebenfalls kleine Adam am Boden liegt; von oben schwebt die Taube des heiligen Geistes auf Eva hernieder, während zwei geflügelte Engel Gewänder bereit zu halten scheinen, um damit die Nackte zu bekleiden. Die Arbeit ist sehr flüchtig und roh. Etwas besser ist die Ausführung der umrahmenden Ornamente mit Ranken und Blättern, in denen Vögel, Kaninchen und andere Thiere herumklettern. Man nimmt an, dass verschiedene Hände

bei der Ausschmückung dieses Sessels beschäftigt waren. An der Vorderseite befindet sich das Monogramm des Bischofs Maximianus, dessen Regierungszeit in die Jahre 546—52 fällt. — Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, I. série, T. I, chap. V et XII, Pl. XI.

Fig. 5 und 6. **Christus als guter Hirt.** — Sehr häufig stellten die altchristlichen Künstler den Heiland unter der symbolischen Gestalt des guten Hirten dar. Die verbreitetste Behandlung dieses Motivs ist diejenige, welche Fig. 5 veranschaulicht: Christus, jugendlich und in der gewöhnlichen Hirtenkleidung, trägt das wiedergefundene Lamm auf den Schultern. Eine andere, minder häufige Darstellung findet sich auf Fig. 6; hier steht der ähnlich gebildete und bekleidete Hirt einfach unter der ihn umgebenden Heerde, mit dem knorrigen Hirtenstabe in der Hand. — Aringhi, a. a. O., Vol. I, pag. 303; Kugler, Ueber die älteste symbolische Darstellung der Christen, Titelblatt.

Fig. 7. **Geburt Christi.** — Diese Elfenbeintafel im Museo Cristiano des Vatikan vereinigt zwei Momente aus dem Vorgange der Geburt des Christkindes. Den Mittelpunkt bildet Maria, die als Kindbetterin auf der Erde gelagert ist; neben ihr liegt das Kind in der Krippe, zu der Ochs und Esel andächtig hereinschauen; im oberen Theile des Bildes erblickt man die Hirten, die Engel und den Stern, dessen Strahl auf das Haupt des Kindes herabfällt. Im Vordergrunde sind zwei Frauen beschäftigt, den Kleinen zu baden; daneben sitzt Joseph, von dem Heiligenscheine umgeben, abgewandt und wunderlich zusammengekauert. Das Werk wird dem 9. Jahrhundert zugeschrieben. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens; Sculpture, Pl. XII, Fig. 14.

Fig. 8. **Sarkophag des Junius Bassus.** — Unter den Sarkophagen nimmt der berühmte, in den Grotten der Peterskirche befindliche Steinsarg des Junius Bassus, eines vornehmen Römers, welcher der am oberen Rande befindlichen Inschrift zufolge unter dem Consulate des Eusebius und Hypatius „zu Gott ging", eine der ersten Stellen ein. Seine in unserer Abbildung mitgetheilte Vorderseite enthält in zwei, von je sechs Säulen eingetheilten, Streifen zehn verschiedene Darstellungen, welche, von oben links an gerechnet, folgende Gegenstände enthalten: 1. Das Opfer Isaak's durch Abraham; eine aus dem Himmel herabreichende Hand hält das schon geschwungene Schwert des Vaters zurück; 2. Christus prophezeit dem Petrus seine Verläugnung: der sonst hierbei vorkommende Hahn (vgl. Fig. 2) fehlt auf dieser, überhaupt nicht mit voller Sicherheit erklärten, Darstellung; 3. Christus, über dem allegorisch dargestellten Firmamente thronend, zwischen zwei Aposteln (nach Andern im Tempel die Schriftgelehrten bekämpfend); 4. Christus, eine Rolle in der Hand, wird von zwei Kriegsknechten vor den Richter geführt; 5. Pilatus sitzt, nachdenklich über den zu fällenden Richterspruch, auf einem Sessel; vor ihm steht, mit Bezug auf den bekannten Ausspruch des Pilatus, ein Diener mit einer flachen Schale und einer Giesskanne in der Hand. In der unteren Reihe folgt von links an 6. die Trübsal des Hiob; einer der vor ihm stehenden Freunde hält sich die Nase vor dem Geruch der Schwären zu; 7. Adam und Eva nach dem Sündenfall; zwischen ihnen der Baum der Erkenntniss, um den sich die Schlange windet; 8. Christi Einzug in Jerusalem; ein Jüngling breitet ein Gewand vor ihm auf den Boden hin; ein anderer schaut zwichen den Zweigen eines Baumes dem Vorgange zu; 9. Daniel in der Löwengrube; 10. Petrus wird von zwei Kriegsknechten in's Gefängniss geführt. Die Composition ist streng symmetrisch angeordnet; die Formbildung hat sowohl im Nackten als in den bekleideten Theilen viel Tüchtiges, und der Ausdruck einzelner Gestalten ist namentlich da, wo ein Dulden oder stilles Sinnen dargestellt werden soll, von einer gewissen

Frische und Naivetät. Aber die Verständlichkeit der Darstellung lässt Vieles zu wünschen übrig. Man sieht, dass die antike Formensprache, deren sich der Künstler bediente, zum Ausdrucke seiner Ideen nicht hinreichend war. — Bottari, Roma sotterranea, Vol. I, tav. XV.

Fig. 9. **Adam und Eva, Wandgemälde aus den Catacomben.** — Mit dieser Darstellung gehen wir von den Werken der Plastik zu denen der Malerei über. Die ältesten christlichen Denkmäler dieser Kunst, die Decken- und Wandbilder der Catacomben, sind von den ebenbetrachteten Reliefs, obgleich diese oft einen durchaus malerischen Charakter haben, sowohl in den Gegenständen als namentlich in der Art der Auffassung und Behandlung wesentlich verschieden. Sie schliessen sich in ihrem Stil den decorativen Malereien der früheren Kaiserzeit an, beschränken sich, wie diese, meistens auf wenige Figuren und tragen in der Art der Flächeneintheilung und der Ornamentik einen heiter gefälligen, mit dem Ernst ihrer Bestimmung oft eigenthümlich contrastirenden Charakter. Das vorstehende Beispiel, der merkwürdigsten römischen Catacombe, dem Coemeterium des heil. Calixtus angehörig, vereinigt in halbkreisförmiger Umrahmung drei Bilder. In den beiden mittleren Figuren erkennt man leicht Adam und Eva nach dem Sündenfalle (vgl. Fig. 8); rechts davon sehen wir den geheilten Gichtbrüchigen mit seinem Bett davonschreiten (Evang. Johannis V, 9) und links eine Frau in einer Tunica mit weiten Aermeln, welche die Hände betend erhebt. — Bottari, a. a. O., Vol. I, tav. LX.

Fig. 10. **Deckengemälde aus den Catacomben.** — Einen vollständigeren Begriff von der Composition dieser Malereien gewinnen wir durch diese Nachbildung eines ganzen Deckengemäldes aus dem Coemeterium des heil. Marcellinus. Die Decke ist in zahlreiche Felder getheilt, welche durch Bogenlinien eingefasst sind und sich um ein quadratisches Hauptbild gruppiren. Jedes Feld enthält wieder nur wenige Figuren. Das mittlere zeigt den guten Hirten unter Lämmern, das wiedergefundene Schaf auf dem Rücken tragend, das linke Seitenfeld das Opfer Isaak's, das rechte Christus, den Gichtbrüchigen heilend; unten befindet sich Noah, in der Arche die Taube erwartend, endlich oben Daniel in der Löwengrube. — Bottari, a. a. O., Vol. II, tav. CI.

Fig. 11. **Christus im Tempel.** — Auf einem entsprechenden Halbkreisfelde desselben Grabes, welches wir in Fig. 9 betrachtet haben, findet sich, wie sonst nicht oft, eine grössere Anzahl von Figuren bei einander. Man kann darin die Versammlung der Apostel um den in der Mitte thronenden Heiland, oder, was bei der grossen Jugendlichkeit des Letzteren und dem im Vordergrunde befindlichen Korbe mit Schriftrollen mehr Wahrscheinlichkeit hat, den Streit Christi mit den Schriftgelehrten im Tempel erkennen. — Aringhi, Roma subterranea novissima, Vol. I, pag. 529.

Fig. 12. **Deckengemälde aus den Catacomben.** — In diesem Gemälde, welches demselben Grabe wie Fig. 10 angehört, tritt die Verwandtschaft dieser Malereien mit den Werken der heidnischen Zeit, mit denen sie auch die flüchtige decorative Ausführung theilen, besonders deutlich hervor. Es sind wiederum eine grosse Anzahl von kleinen Feldern, welche durch geometrische Linien, Ornamente und Thiergestalten mit einander verbunden und um das beliebte Mittelbild des guten Hirten geschaart sind. Die drei erhaltenen Figurenbilder der Seitenfelder enthalten: Moses mit den Gesetzestafeln; Moses mit dem Stabe die Quelle hervorlockend, und wahrscheinlich Christus, zwischen den Brodkörben stehend, als Andeutung der wunderbaren Speisung; das vierte Feld ist, wie leider ein grosser Theil dieser leichtvergänglichen Malereien, zu Grunde gegangen. — Bottari, a. a. O., Vol. II, tav. CXIII.

Tafel 37.

ALTCHRISTLICHE MALEREI.

Fig. 1. **Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura.** — Den wichtigsten Zweig der altchristlichen Kunst bilden die musivischen Malereien, welche das Innere der Kirchen schmücken. An sich dauerbar und durch die Heiligkeit des Ortes geschützt, haben sie sich in einer langen, zusammenhängenden Reihe von Monumenten bis auf unsere Tage erhalten. Einige Beispiele dieser glänzenden Technik aus byzantinischen Kirchen haben wir bereits oben (auf Tafel 34. A, Fig. 17 und Tafel 34. B) vorgeführt. Weit zahlreicher sind die Mosaiken auf dem Boden Italiens; doch gehört die Ausbildung des ihnen eigenthümlichen Stils auch vorzugsweise byzantinischen Meistern an, welche an die Stelle der anfangs noch gültigen römischen Vorbilder allmählig ihre typischen Gestalten und Compositionen setzten. Das vorstehende Mosaik, mit welchem die Kaiserin Galla Placidia (um 440) den Triumphbogen von S. Paul bei Rom schmückte (vgl. Taf. 34, Fig. 1—4) und das nach den von dem Brande verschonten Theilen und älteren Zeichnungen jetzt wiederhergestellt ist, zeigt den Stil bereits in streng dogmatischer Verknöcherung. Die Mitte nimmt ein kolossales Brustbild Christi ein, jener Typus, welchen die byzantinische Mosaikbildnerei schuf und oft zu feierlich grossartiger Wirkung steigerte; hier hat der Ausdruck des ältlichen Kopfes einen düsteren Ernst; von einer Strahlenglorie umgeben, erhebt der Heiland segnend die Rechte, in der Linken das Scepter als Zeichen seiner Herrschaft haltend; über ihm sind die vier symbolischen Thiere der Evangelisten und zu jeder Seite ein kleiner geflügelter Engel dargesteltt. Ferner finden sich hier, zum ersten Male unter den uns bekannten Denkmälern, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse, und zwar in streng symmetrischer Anordnung rechts und links von dem Bilde Christi nebeneinander gereiht, und unter diesen endlich, auf den schmalen Seitenwänden des Bogens, Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwerte. — Gutensohn und Knapp, Die christl. Basiliken Roms, Taf. XXXV.

Fig. 2. **Mosaik der Altarnische von S. Paolo fuori le mura.** — Der Zeit nach gehört dieses Mosaik aus der Altarnische derselben Basilika nicht an diesen Ort; denn es stammt erst aus dem 13. Jahrhundert. Da es jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach in dieser Zeit nach dem Muster eines älteren Werkes angefertigt wurde, und dazu dienen kann, die Anschauungen von der musivischen Ausschmückung dieser Kirche zu vervollständigen, ist es hier eingeschoben worden. Wie in der Regel, erscheint als Mittelpunkt der Darstellung der auf einem kostbaren Throne sitzende Christus, oben durch sein Monogramm bezeichnet; zu beiden Seiten stehen Paulus, Lukas, Petrus und Andreas, jeder mit seiner Namensinschrift versehen; sämmtliche Figuren tragen Schriftrollen in der Linken und erheben die Rechte; auf dem Boden, dem zahlreiche Blumen und zwei Palmenbäume entspriessen, kniet vor dem Throne des Heilandes eine winzige Figur mit der Tiara (Papst Honorius III.). — Guttensohn und Knapp, a. a. O., XXXVI; Nicolai, Basilica di S. Paolo, tav. VIII.

Fig. 3. **Mosaik der Apsis des Tricliniums im alten Lateran zu Rom.** — Eine mit Mosaiken geschmückte halbrunde Nische, früher zu dem Triclinium Leonianum des alten lateranensischen Palastes gehörig, und gegenwärtig in moderner architektonischer Einfassung vor dem jetzigen Lateran neben der Cappella Sancta Sanctorum befindlich, zeigt den Heiland, nach der gebräuchlichen Auffassung, als Lehrer der Apostel auf einem

Berge stehend, dem die vier Ströme entfliessen. Er hält in der Linken das Buch mit den Worten: Pax Vobis. Die Rechte ist erhoben. Aus der Bewegung des ihm zur Rechten stehenden Apostels geht hervor, dass die Jünger eben im Begriff sind, zur Verbreitung der Lehre auszuziehen. Darauf bezieht sich auch die unter dem Bilde befindliche Inschrift aus Matth. XXVIII, 19. — Gutensohn und Knapp, a. a. O., Taf. XLII.

Fig. 4. **Mosaik aus der Apsis von S. Marco zu Rom.** — Ein dem vorigen verwandtes Bild bietet die unter Gregor IV. (833) restaurirte musivische Darstellung in der Apsis von S. Marco zu Rom. Es ist wiederum der Heiland, welcher, die Rechte segnend erhoben und in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, zwischen sechs Heiligen steht. Es sind nach den Inschriften: auf der Rechten die heil. Felicissimus, Marcus der Evangelist, und Papst Gregor IV., auf der Linken die heil. Marcus, Agapitus und die heil. Agnes. Die Figuren stehen gleich plastischen Bildwerken jede auf einem besonderen Piedestal, von denen das des Heilandes die symbolischen Buchstaben A und O trägt. In den leblosen Köpfen und missgeformten Extremitäten verräth sich die schon ganz kindisch gewordene Kunst. — Ciampini, Vetera monumenta, in quibus praecipua opera musiva illustrantur, Vol. II, tav. 37.

Fig. 5—6. **Mosaiken aus S. Maria Maggiore zu Rom.** — Die Basilika S. Maria Maggiore zu Rom trägt an den Oberwänden ihres Mittelschiffes und am Triumphbogen Reihen von Mosaikbildern, welche besonders durch ihren Inhalt Interesse erwecken. Sie stammen, abgesehen von den in neuerer Zeit restaurirten Stellen, noch aus dem 5. Jahrhundert, und knüpfen in Zeichnung, Charakteristik und malerischer Haltung an die Traditionen der Antike an. Es sind im Mittelschiff lauter Gegenstände aus dem alten Testamente, von denen wir zwei Tafeln ausgewählt haben. Fig. 5 stellt auf einem und demselben Bilde zwei Momente aus dem Besuch der drei Engel bei Abraham dar; oben begrüsst sie der Erzvater auf ihrem Wege, und unten sehen wir ihn bereits die himmlischen Gäste vor seinem Hause bewirthen. Fig. 6 zeigt uns oben den König Hemor, wie er mit seinem Sohne Sichem vor Jacob erscheint, um die Hand von dessen Tochter zu erbitten, die der Sohn geraubt hatte. Auf dem unteren Felde berichten Levi und Simeon dem Jacob ihre Rachethat; einer der von ihnen Erschlagenen liegt rechts am Boden (I. Mos., Cap. 34). — Valentini, La Patriarcale Basilica Liberiana, tav. LXII, 2, und LXIV, 3.

Fig. 7. **Byzantinische Hofscene in der Hauptnische von S. Vitale zu Ravenna.** — Schon in dem vorigen Bilde, dem frühesten dieser Art, sahen wir die musivische Malerei die Richtung auf historische Gegenstände nehmen. Auf dem vorstehenden, der Hauptapsis von S. Vitale entnommenen, Mosaik ist ein durchaus geschichtlicher Vorgang abgebildet. Der Kaiser Justinianus, im reichen Ornat, zieht umgeben von seinem Hofstaat an uns vorüber. Auf dem Gegenstück erscheint die Kaiserin Theodora mit ihrer Umgebung. Die Mosaiken befinden sich an den beiden Seitenwänden der Apsis; sie zeichnen sich besonders durch die offensichtliche Porträtähnlichkeit der beiden Hauptfiguren aus. — Ciampini, a. a. O., Vol. II, tav. XXII.

Fig. 8 und 9. **Wandgemälde aus den Catacomben von Neapel.** — Die Catacomben von Neapel sind an Geräumigkeit noch bedeutender als die römischen, aber weit weniger gut erhalten. Sie bilden drei Stockwerke über einander, von denen die beiden oberen noch theilweise zugänglich sind. Den Stil ihrer Malereien veranschaulichen die beiden vorstehenden Gemälde; das Eine (Fig. 8) stellt ein Familienbild dar und stammt nach den Inschriften etwa aus dem 6. Jahrhundert; besonders der reiche Schmuck des Kindes ist bemerkenswerth; die Köpfe sind nicht ohne Geschick ausgeführt. Das Bild befindet sich in einer der Grabkammern des oberen

Stockwerkes. Das Andere (Fig. 9), ein Heiliger in rothem Gewande, mit beiden Händen ein Buch über der Brust haltend, stammt aus der mit den Catacomben verbundenen Märtyrerkirche. — Bellermann, Die altchristlichen Begräbnissstätten mit besonderer Beziehung auf die Catacomben von Neapel, Taf. VIII und XI.

Fig. 10. **Christus, Wandgemälde in den Catacomben von Neapel.** — Derselben Märtyrerkirche gehört auch das hier mitgetheilte Brustbild des Erlösers an. Das getheilte Haupt- und Barthaar, die regelmässigen Züge des länglichen Gesichtes, die zum Segnen erhobene Rechte, das Buch in der Linken sind die seit dem 7. Jahrhundert typisch gewordenen Eigenthümlichkeiten des Christusideals der Catacomben. — Bellermann, a. a. O., Taf. XII.

Fig. 11. **Josua, Miniaturbild.** — Zur Ergänzung unserer Darstellungen der altchristlichen Malerei monumentalen Stils müssen endlich die Miniaturen der Manuscripte herbeigezogen werden. Sie dienten schon in der römischen Kaiserzeit zur Illustration der Schriftsteller und wurden in demselben Sinne von den christlichen Abschreibern in profanen und heiligen Schriften gern angebracht. Das vorstehende Bild gehört zu der 32 Fuss langen Darstellung der Geschichte Josua's, welche eine berühmte Pergamentrolle der vaticanischen Bibliothek schmückt. Es ist Josua, wie er der Sonne Stillstand gebietet; unter den mannigfachen Anklängen an die antike Kunst findet sich darauf die Stadt Gabaon nach hellenisch-römischer Weise als ein Weib mit der Mauerkrone dargestellt, welches mit dem Ausdrucke schmerzlicher Theilnahme dem Kampfe zuschaut. Die Schreibweise der Beischriften deutet auf das 7. Jahrhundert. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens; Peinture, Pl. XXX.

Fig. 12. **Concil von Nicäa, Miniaturbild.** — In einem anderen berühmten Werke der Miniaturmalerei, dem für den Kaiser Basilius II. (976—1025) geschriebenen Menologium (Kalender) im Vatican befindet sich eine Darstellung des zweiten nicäischen Concils (vom Jahre 787), welche von dem Zustande dieser Kunstart nach dem im 9. Jahrhunderte beendeten Bilderstreite ein nicht ungünstiges Zeugniss ablegt. Wir sehen hier den Kaiser Constantin VI., unter dem das Concil abgehalten wurde, vor einem Altare thronen, umgeben von dem Patriarchen von Constantinopel, mehreren Bischöfen und einer Menge anderer Theilnehmer am Concil. Im Vordergrunde liegt eine Gestalt ausgestreckt am Boden, in der man eine symbolische Darstellung der auf diesem Concil mit dem Anathem belegten Bilderstürmerei erblicken will. Die rechts oben angebrachte Inschrift nennt uns den Maler des Bildes, Pantaleon. Die Bilder sind auf Goldgrund sehr fleissig ausgeführt. — D'Agincourt, a. a. O., Pl. XXXII, Fig. 1.

Fig. 13. **Adam und Eva, Miniaturbild.** — Eines der frühesten Denkmäler christlicher Miniaturmalerei besitzen wir in dem Manuscripte eines Fragments der Genesis auf der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, welches nach Waagen spätestens dem Anfange des 6. Jahrhunderts, nach Anderen dem 4. Jahrhundert angehört. Es enthält, unter dem mit goldenen und silbernen Buchstaben auf purpurfarbigem Pergament geschriebenen griechischen Text, 48 biblische Scenen, und zwar in sehr lebendiger, farbenfrischer Behandlung von noch vorwiegend antikem Gepräge. Das mitgetheilte Bild stellt die Geschichte des Sündenfalles dar. Gott Vater ist durch die aus den Wolken herabreichende Hand angedeutet. — D'Agincourt, a. a. O., XIX, 14.

Fig. 14. **Maria mit dem Kinde, Mosaik.** — Aus dem 9. Jahrhundert stammt das schon sehr steife und roh ausgeführte Mosaikbild der Apsis von S. Maria in Domnica (della Navicella) zu Rom, welches wir als Beispiel der altchristlichen Madonnenbilder hier anfügen. Die Mutter-Gottes, von kolossaler Grösse, mit einem blauen, das Haupt schleierartig

umgebenden Gewande angethan, sitzt auf einem reichverzierten Throne und hält das Christuskind, welches die Hände segnend erhebt, im Schooss. Papst Paschalis, der nach einer unter dem Bilde befindlichen Inschrift die Kirche neu aufbaute, kniet unten links in Miniaturgrösse an dem Thron und hält den einen Fuss der Maria in der Hand; er sowohl als das Christuskind tragen ein goldstrahlendes Gewand; zahlreiche weissgekleidete Engelschaaren, von denen meistentheils nur die Heiligenscheine sichtbar sind, umgeben die Gruppe. — Ciampini, a. a. O., Vol. II, tav. XLIV.

Tafel 38.

ARABISCHE ARCHITEKTUR IN SPANIEN.

Während die Kunst der christlichen Völker des Abendlandes, in der geschilderten Weise, in roher Handwerkspraxis und starrer Typik elend fortvegetirte, trieb der Geist des alten Orients aus dem phantasiebegabten, durch die Lehre Muhammed's mit kühnem Thatendrang erfüllten Volke der Araber eine neue, wundervolle Blüthe. Allerdings bildet die Entwickelung der arabischen Kunst, vom Standpunkte der europäischen aus betrachtet, nur eine Episode, die überdiess in Folge des unplastischen, bilderfeindlichen Sinnes der Araber, auf die Architektur und ein bestimmtes Gebiet der Decoration beschränkt geblieben ist. Aber in ihrer Weise hat diese Kunst eine hohe Vollendung erreicht, in der Ornamentik ist sie auch für uns mustergiltig geworden. Und jedenfalls prägt sich in ihr der Geist des Volkes, der sie schuf, auf eine so energische und originelle Weise aus, dass wir ihren Denkmälern schon desshalb einen hohen Rang in der Gesammtgeschichte der Kunst anweisen müssen. Die Kette dieser Denkmäler reicht vom 7. Jahrhundert bis in die moderne Zeit. Eine streng geschichtliche Entwickelung des arabischen Stils lässt sich, bis jetzt wenigstens, nicht geben. Wir begnügen uns, die wichtigsten Punkte in dem farbenreichen Bilde nach Ländern geordnet vorzuführen.

Fig. 1. **Moschee zu Cordova.** — Die Moschee (jetzt Cathedrale) von Cordova, das erste grosse Werk gottesdienstlicher Architektur, welches die Araber in Spanien errichteten, steht hier voran. Sie ist die Schöpfung Abdurrhaman's I., welcher um die Mitte des 8. Jahrhunderts das erste dauernde und selbständige spanisch-maurische Reich gründete. Der von ihm im Jahre 786 begonnene und von seinem Sohne Hischam und dessen Nachfolgern vollendete Bau erfuhr übrigens im Laufe der Zeiten, namentlich nachdem die Moschee im Jahre 1236 in eine christliche Kirche verwandelt war, manche Veränderungen und Zusätze, von denen der aus dem 16. Jahrhundert stammende Chor der störendste ist. Ursprünglich war der Grundplan, verglichen mit der jetzigen Ausdehnung, nur von mässiger Grösse. Von dem mit Arcaden umgebenen Hofe gelangte man direct in eine von zehn Säulenreihen getragene elfschiffige Halle, deren Mittelschiff etwas breiter als die zehn Seitenschiffe ist und am südlichen Ende in einer kleinen eingebauten Nische seinen Abschluss findet. An diesen, von Abdurrhaman herrührenden Raum schlossen sich dann auf der östlichen Seite noch acht Schiffe an, welche mit den ursprünglichen zusammen eine Breite von 440' herstellen. Auch nach Süden zu erfuhr die Halle noch eine bedeutende Erweiterung, so dass ihre Tiefe jezt 410', mit dem Vorhof zusammen 600' beträgt. Sämmtliche Schiffe werden von einem gleich hohen Dache bedeckt, welches ursprünglich durch einen unverkleideten Dachstuhl getragen, erst in moderner Zeit durch ein Tonnengewölbe ersetzt wurde. Die Construction der die Decke stützenden Säulenstellungen ist eine eigen-

thümliche. Auf die niedrigen, zum grössten Theil aus römischen Bauten entlehnten Säulen sind über den Kapitälen viereckige Mauerpfeiler aufgesetzt, welche durch zwei, in der Längenrichtung der Schiffe geschlagene, freie Bögen mit einander verbunden werden; der obere Bogen hat die einfache Halbkreisrundung, der untere dagegen bildet die der maurischen Architektur eigene, gebrechliche und phantastische Hufeisenform, welche man sich durch die Einwärtskrümmung der Schenkel des Rundbogens entstanden denken kann. Ueber den Pfeilern ruhten dann die Querbalken der Decke, welche aus kostbarem Holze gefertigt und mit Schnitzwerk und Farben reich verziert war. Von dieser einfacheren Beschaffenheit weicht jedoch das in unserer Abbildung vorgeführte Mittelschiff ab, an dessen Ende die Kiblah, welche dem Betenden die Lage von Mekka bezeichnet, sich befindet. In die untere, aus mehreren mit den Spitzen zusammenstossenden Kreistheilen bestehende Bogenreihe, welche auf Säulen mit korinthisirenden Kapitälen ruht, ist eine zweite, ebenso kunstreich ausgezackte, verschlungen, und darüber wölben sich dann erst die oberen, einfachen Hufeisenbögen. Auch in der Decoration der aus abwechselnd weissen und rothen Steinen bestehenden Bögen und Flächen ist im Gegensatze zu der ernsten Ausschmückung der Seitenräume hier mehr Pracht entfaltet. Selbstverständlich ist von dieser Ornamentation das Meiste den modernen Umbauten zum Opfer gefallen. Auch der schön gemusterte Mosaikfussboden wurde durch ein einfaches Pflaster ersetzt, welches bedeutend höher liegt als das ursprüngliche Niveau, so dass die Basen der Säulen verdeckt und diese dadurch in ihrer Wirkung sehr beeinträchtigt wurden. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst., Bd. II, Lief. X.

Fig. 2. **Porticus in der Alhambra.** — Der arabische Profanbau Spaniens erreichte seinen Gipfelpunkt in dem weltbekannten Schlosse der Alhambra. Als die Burg von Granada, der Hauptstadt jener schönsten und reichsten Provinz Spaniens, in welcher die von den Arabern gepflegte Cultur des Landes ihren ganzen Reichthum entfaltete, umfasste sie in sich eine Menge verschiedenartiger Bauanlagen, von den glanzvollen Sälen der Fürsten und Ritter bis zu den einfacheren Wohnungen der Beamten und den Erfordernissen der Befestigung. Ein Theil dieser Anlagen datirt noch aus dem 13. Jahrhundert; Muhammed Ibn ul Ahmar, vom Stamme der Nassriden, wird als Gründer der Alhambra genannt; 1273 war die Hauptmasse der Festung vollendet; Muhammed II. führte den Bau derselben weiter. Dann begannen die Prachtbauten und die Ausführung der inneren Decoration; diese wurden im 14. und 15. Jahrhundert beendet; Kaiser Karl V. zerstörte dann den halben Palast wieder und ersetzte das Abgerissene durch einen Neubau, an dessen unvollendete Mauermassen sich noch heute die vom Untergange bedrohten Reste des maurischen Schlosses anlehnen. Unsere Abbildung gibt von dem Aufbau und der Ornamentation des Inneren eine Vorstellung. Sie stellt den Aufriss einer kleinen, in der Nähe der von Karl V. erbauten Kapelle gelegenen Halle dar, deren Decke von zierlichen Säulenarcaden gestützt wird. Die Säulen sind uncannelirt, Basen und Kapitäle von einfacher, gefälliger Form. Durch fein gegliederte Kämpfer vermittelt, schwingen sich darüber die leicht ausgezackten Bögen empor, deren mittlerer, bedeutend überhöht, auf den Vorbau hinausführt, durch dessen Fenster der Blick über die Ebene und die Berge von Granada dahinschweift. Die Bögen der Arcaden und der beiden Seitennischen haben rechtwinklige Umrahmungen, und die so entstandenen Felder sind mit teppichartigen Arabesken ausgefüllt. Die umrahmenden Streifen tragen kufische Inschriften mit der immer wiederkehrenden Formel: „Es ist kein Sieger ausser Allah.“ Die Mauerbrüstungen zeigen ebenfalls höchst reizende ornamentale Muster. — J. C. Murphy, The Arabian Antiquities of Spain, Pl. XXVIII.

Fig. 3. **Halle der Abencerragen in der Alhambra.** — Diese Ansicht veranschaulicht einen der berühmtesten Räume der Alhambra, die an der Südseite des Löwenhofes gelegene Halle der Abencerragen, so genannt, weil die Tradition den Schauplatz der an den maurischen Helden verübten Blutthat hieher verlegt. Es ist ein quadratischer Raum, von einer Kuppel überwölbt, mit zwei niedrigen Seitenhallen, welche sich gegen den Mittelraum durch Säulenarcaden öffnen. Die Details der Säulen und der Wandarabesken entsprechen im Wesentlichen den bei Fig. 2 besprochenen Formen. Eine besondere Betrachtung verdient dagegen die Wölbung der Kuppel. Durch zwei Reihen zwickelförmiger Gewölbekappen, welche wechselsweise vor- und zurückspringen, ist der Uebergang von dem Quadrat zum Sechzehneck hergestellt. Die Form der einzelnen Wölbungen ist das sogenannte Stalaktitengewölbe, welches sich aus lauter kleinen spitzbogigen Nischen zusammensetzt, deren Schenkel stets auf den Spitzen der unteren Nischenreihe stehen und so ein tropfsteinartiges Gebilde herstellen. Der gebrechliche Eindruck dieser Wölbungsform wird hier noch dadurch erhöht, dass als Füsse der Gewölbekappen ganz gebrechliche Säulchen fungiren, welche in zwei Reihen übereinander an die Mauern gelehnt sind. — Murphy, a. a. O., Pl. XXXIX.

Fig. 4. **Portal in Granada.** — Das mitgetheilte Portal, das der sogen. Casa de Carbon (wahrscheinlich einem alten Holzkohlenlager) angehört, vervollständigt die Anschauungen der spanisch-arabischen Architektur durch ein dem Privatbau entnommenes Beispiel. Das Haus besteht aus zwei Stockwerken; das untere wird von einem zugespitzten Hufeisenbogen gebildet, welcher den Eingang und das darüber befindliche kleine Fenster umschliesst; die Wandecken sind mit einem verschlungenen Ornament ausgefüllt und darüberhin läuft friesartig eine arabische Inschrift. Das obere Stockwerk ist von dem unteren durch einen breiten, im Keilschnitt gemauerten Wandstreifen getrennt; gleich darüber liegen die Fenster, wieder von den üblichen Inschriften und einer zierlichen Flächenornamentik umsäumt. Ein flaches Giebeldach von mässiger Ausladung bildet den Abschluss. Zwei schmale Wandpfeiler steigen rechts und links von dem Portale zum Dach empor. Ausser dem Sockel ist nur die Stockwerkshöhe an ihnen durch schmale Bänder angedeutet. Das Innere des Hauses zeigt, wie gewöhnlich, einen weiten Hallenhof mit einem Brunnen in der Mitte, um den sich rings die Wohnräume herumziehen. — Murphy, a. a. O., Pl. XCVI.

Fig. 5. **Bad zu Girona.** — Die Anlage dieses maurischen Bades zu Girona erinnert an byzantinische Vorbilder, wie sie den Arabern auch bei ihren Moscheenbauten, namentlich in den östlichen Gegenden, vielfach vorgeschwebt haben mögen. Wir sehen hier einen achteckigen Centralbau, dessen erstes Geschoss von hohen Hufeisenarcaden getragen wird. Darauf lastet, in auffallendem Gegensatze zu der Schlankheit der Säulen und der Gebrechlichkeit der Hufeisenbögen, eine hohe Mauermasse, über welcher dann, auf niedrigeren Bögen ruhend, eine kielförmig geschwungene Kuppel sich erhebt. An diesen Mittelbau schliesst sich ein breiter, mit flachem, hufeisenförmigem Gewölbe überdeckter Umgang, dessen untere Säulenstellungen jedoch nur in einzelnen Trümmern erhalten sind. — Al. de Laborde, Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Vol. I, part. 1, Pl. LXXXVII, Fig. A.

Fig. 6 und 7. **Kapitäle von dem Bade zu Girona.** — Die Kapitäle der unteren Säulenstellung in dem ebenerwähnten Bade zu Girona gehören den einfacheren Formen dieser Gattung an. Bei Fig. 6 besteht der Körper des Kapitäles aus einer mit kleinen Bögen verbundenen Säulenordnung, zwischen welcher Vögel hervorschauen; Fig. 7 zeigt einige antike, nament-

lich korinthisirende Motive, wenn auch in sehr schwachen Reminiscenzen. Beide Kapitäle sind aus weissem Marmor gearbeitet. — Al. de Laborde, a. a. O.

Fig. 8 und 9. **Kapitäle aus der Alhambra.** — Noch einfacher und für den maurischen Stil charakteristischer, als die vorigen, sind diese beiden Kapitäle aus der sog. Halle der zwei Schwestern in der Alhambra. Ihre schöngeschwungenen Windungen sind abwechselnd blau, roth und weiss gefärbt; die Schäfte der Säulen und die abakusartigen Platten der Kapitäle sind vergoldet. — Goury and Jones, Plans, elevations etc. of the Alhambra, Vol. I, Pl. XXXV, Fig. 3 und 4.

Fig. 10. und 11. **Kapitäle aus der Alhambra.** — Dagegen gehören diese beiden, aus dem sogen. Myrthenhof (Patio de la Alberca) entnommenen Kapitäle den reicheren Formen maurischer Detailbildung an. Das Eine, Fig. 10, baut sich aus mehreren, nach Art der Stalaktitenwölbungen angeordneten Schichten auf, deren kleine Flächen mit schwacherhabenen, zierlichen Reliefs bedeckt sind; das Andere, Fig. 11, ist aus einer Menge schneckenförmiger Windungen zusammengesetzt, welche aus einem dünneren, mit gewundenen Bändern geschmückten Halse aufsteigen. Beide Kapitäle sind aus weissem Marmor gearbeitet und ungefärbt. Mit dem aufruhenden Bogen sind sie durch ein aus Wulst, Hohlkehle und Platte bestehendes Zwischenglied vermittelt. — Goury and Jones, a. a. O., Vol. I, Pl XXXIV, Fig. 1 und 2.

Fig. 12. **Thor der Gerechtigkeit aus der Alhambra.** — Die Alhambra ist von aussen durch hohe, zinnenbekrönte Mauermassen abgeschlossen. Dieselben steigen, aus Quadern gefügt, imposant einfach in die Höhe; nur an den vier Thoren zeigt sich, wie aus dem Innern hervorquellend, eine reichere Decoration. So an dem sogen. Thore der Gerechtigkeit, welches wir hier mittheilen; es ist aus Ziegeln hufeisenförmig gewölbt; über dem Eingange befindet sich die übliche Inschrift: „Es ist kein Sieger ausser Allah!“ und darüber in dem Bogenfelde ein einfaches Arabeskenmuster; auch die kleinen Oeffnungen neben der Eingangsbekrönung sind in Hufeisenform überwölbt. — Goury and Jones, a. a. O., Vol. I, Pl. II.

Fig. 13 und 14. **Arabesken aus der Alhambra.** — Die Arabeskenwelt der arabischen Kunst ist ein ideales Gebilde, das nur spärliche Motive aus der Natur in sich aufgenommen hat, und sein phantastisches Formenspiel auf streng geometrischer Grundlage entfaltet. Wir veranschaulichen dies zunächst durch zwei verschiedenartige Muster. Das eine, Fig. 13, ist ausschliesslich durch geometrische Linien gebildet, welche in immer neuen Verschlingungen bald hierhin bald dorthin den Blick leiten und, wie sehr häufig, diagonal gegen die Umrahmung angeordnet sind; das andere, Fig. 14, verbindet mit diesen gradlinigen Formen einige Ranken und Blattmotive, in deren schematischer Stilisirung sich jedoch kaum noch die natürlichen Vorbilder erkennen lassen. Die Muster sind der Halle der beiden Schwestern und dem Myrthenhofe der Alhambra entnommen, und werden durch goldene und weisse, von rothem Grunde sich abhebende Streifen gebildet. Andere Muster, in farbiger Reproduction, folgen auf Taf. 40. A. — Goury and Jones, a. a. O., Vol. I, Pl. XXXVII, Fig. 2 und 4.

Tafel 39.

ARABISCHE ARCHITEKTUR IN ÄGYPTEN, SICILIEN UND DER TÜRKEI.

Fig. 1. **Moschee el Moyed zu Kairo.** — Die gebräuchlichste Form der ägyptisch-arabischen Moscheen ist die eines von Arcaden umschlossenen Hofes. Bei dem vorstehenden, nach seinem Erbauer, dem Sultan Melek

el Moyed, benannten Bau, der aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts stammt, ist es ein 300 Fuss im Quadrat messender offener Raum, welchen von drei Seiten doppelte Arcaden umgeben; an der vierten, der Hauptseite, tritt noch eine dritte Reihe hinzu und so entsteht der dreischiffige Raum, in den unsere Abbildung hineinblicken lässt. Die Bögen der drei Nebenarcaden sind zugespitzt hufeisenförmig und ruhen auf starken, viereckigen Pfeilern; die runden Hufeisenbögen des hier vorgeführten dreischiffigen Hauptraumes dagegen stützen sich auf Säulen meist korinthischer Ordnung, welche aus verschiedenen antiken Gebäuden entlehnt, vermittelst untergeschobener Sockel in ihrer Höhe ausgeglichen sind. An der mit bunten Rosetten und Arabesken verzierten Holzdecke bilden sich in den Ecken stalaktitenförmige Zwickel. Auf der westlichen Seite des Hofes liegen die mit Kuppeln überwölbten Gräber der Familie des Erbauers. Neben der Moschee erheben sich zwei 187 Fuss hohe Minarets. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst., Bd. II, Lief. XXV.

Fig. 2 und 3. **Kapitäle aus der Moschee Ebn Tulun in Kairo.** — Die mitgetheilten, aus der grossen Moschee von Alt-Kairo stammenden Kapitäle, der Zeit Achmed Ebn Tulun's (9. Jahrhundert) angehörig, krönen die beiden einzigen Säulen, welche das sonst von Pfeilerarcaden umgebene Heiligthum aufweist; dieselben tragen die Nische des Sanctuariums. In beiden machen sich Nachklänge an antike und byzantinische Vorbilder bemerkbar. — Gailhabaud, a. a. O., Bd. II, Lief. XI.

Fig. 4. **Palast der Kuba bei Palermo.** — Sicilien wurde im 9. Jahrhundert von den Mauren erobert und erreichte unter ihrer Herrschaft noch im Laufe des 10. Jahrhunderts eine ähnliche Blüthe, wie Andalusien unter der der Maurenfürsten von Granada. Von den zahlreichen Bauwerken, welche in dieser Zeit entstanden sind, haben sich jedoch nur unscheinbare Trümmer erhalten. Die beiden berühmten Lustschlösser, die Kuba und die Zisa, welche in einem besseren Zustande auf uns gekommen sind, stammen erst aus der Periode der Normannenherrschaft, können jedoch hier Erwähnung finden, da die Normannen mit der gesammten Cultur auch die Kunst der von ihnen überwundenen Araber sich aneigneten. Die Kuba, von welcher unsere Abbildung den Aufriss der Façade gibt, liegt auf dem Wege von Palermo nach Monreale und wird jetzt als Caserne benutzt. Sie bildet ein längliches Viereck, dessen Mauern einen Hof umschliessen, welcher, nach dem Namen Kuba und einigen Resten von Bogenansätzen zu urtheilen, ursprünglich kuppelartig überwölbt gewesen zu sein scheint. Das Aeussere hat, wie die Façade zeigt, einen ernsten burgartigen Charakter. Von einem massiven Quaderunterbau erheben sich flache Mauerstreifen, dicht unter dem Dache spitzbogig zusammenlaufend; in den auf diese Weise gebildeten Compartimenten ist durch spitzbogige Fenster und Nischen eine Stockwerksgliederung angedeutet. In dem um fünf Fuss vorspringenden Mittelrisalit nimmt ein grosses Fenster die Stelle der beiden oberen Stockwerke ein. Darunter befand sich der jetzt vermauerte Eingang. An den schmalen Fronten des Gebäudes befinden sich ähnliche Mauervorsprünge mit je zwei Arcaden auf den Seiten. Der friesartig am Rande des Daches herumlaufende Mauerstreif trägt in Neschi-Charakteren eine Inschrift, woraus man schliessen darf, dass Wilhelm II. 1181 den Bau restaurirte. Eine ältere arabische Anlage wird zu Grunde liegen. — Nach einer Zeichnung von E. Guhl, 1846; Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile, pl. 64, Fig. 7.

Fig. 5. **Bogenansatz aus der Kuba.** — Die Bogenansätze der Innenmauern, welche, wie erwähnt, wahrscheinlich die gewölbte Decke des jetzt offenen Hofes stützten, haben jene kunstreiche Construction aus vor- und rückspringenden Mauerzwickeln, vermittelst welcher die Araber aus dem quadratischen Raum in das Polygon der Kuppel den Uebergang zu be-

werkstelligen pflegten. Unsere Abbildung gibt davon eine detaillirte Anschauung. — Nach einer Zeichnung von E. Guhl.

Fig. 6. **Mauerbrüstung von der Moschee Lashar (el Azhar) zu Kairo.** — Diese reich verzierte Mauerbrüstung mag als ein Beispiel arabischer Aussendecoration hier eingefügt werden. Sie ist der Moschee Lashar (el Azhar = die Glänzende) zu Kairo entnommen, welche vom Sultan el Moez im 10. Jahrhundert erbaut wurde. Die Brüstung ist aus durchbrochen gearbeiteten Steinplatten gebildet, in deren Arabesken sich geometrische und phantastische Motive ineinanderschlingen. — Hessemer, Arabische und alt-italienische Bauverzierungen. Berlin 1842. I, Taf. 23.

Fig. 7 und 8. **Moschee zu Tsche Kirgeh bei Brussa.** — Die Osmanen, die Gründer des jüngsten muhammedanischen Reiches, unterwarfen sich zu Anfang des 14. Jahrhunderts die westasiatischen Küstenländer, und Orchan (1326—59) machte Brussa zur Hauptstadt der neuen Herrschaft. Bei dieser Stadt, in dem Dorfe Tsche Kirgeh, ist die Moschee erhalten, welche hier als ein Muster der türkisch-arabischen Baukunst aufgeführt wird. Sie bekundet schon im Grundriss (Fig. 8) die byzantinischen Vorbilder, welche alle türkischen Moscheen mit wenig Selbstständigkeit nachahmen: es ist ein kreuzförmiger Bau, über dessen Mittelpunkt sich eine flache Kuppel wölbt; an die Ecken des Kreuzes lehnen sich zunächst vier und an die Vorderseite dann noch zwei Gemächer, wahrscheinlich als Medresseh's, d. h. Schulräume verwendet; den Zutritt zum Ganzen eröffnet eine von fünf kleinen Kuppeln bedeckte Vorhalle. Das Aeussere zeigt in der Façade (Fig. 7) zwei Stockwerke zu je fünf Spitzbogenarcaden, von denen in der unteren Reihe vier durch Balustraden abgeschlossen sind, während die fünfte die Eingangspforte bildet; die oberen sind durch Theilsäulchen in zwei spitzbogige Oeffnungen gegliedert. Ein flach erhabener Rundbogenfries schliesst die Façade ab. Das Mauerwerk besteht in den Flächen und theilweise auch in den Bögen abwechselnd aus hellem Gestein und Ziegeln; die Säulen bieten in dem Blattwerk ihrer Kapitäle einige Analogieen mit korinthischen Formen dar. Diese wie andere occidentalische Züge des Baues scheinen auf christliche Werkleute hinzudeuten; sicher ist, dass die Moschee vom Sultan Murat I. in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufgeführt wurde. — Texier, Description de l'Asie mineure P. I, Vol. I, Pl. XIX und XX, Fig. 1.

Fig. 9 und 10. **Moschee des Sultans Hassan zu Kairo.** — Wir schliessen die Abbildungen dieser Tafel mit der ebenfalls der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammenden Moschee des Sultans Hassan, der grössten von Kairo. Den Mittelpunkt bildet, wie in der Regel bei den ägyptischen Moscheen, ein offener Hof (Fig. 9) mit einem Brunnen in der Mitte, der mit einer zwiebelförmigen Kuppel überwölbt ist (Fig. 10). An diesen Hof schliessen sich in Kreuzform vier mit spitzbogigen Tonnengewölben kühn überspannte Hallen an, von denen die nach Mekka zu liegende grössere die Nische des Gebets umschliesst. Hinter der letzteren befindet sich in einem besonderen, von einer mächtigen Kuppel überwölbten Raume das Grab des Erbauers. Die Räume zwischen den genannten Hauptbauten und den Aussenmauern werden zu Priesterwohnungen und andern Cultuszwecken verwendet; ihre unregelmässige Grundform scheint durch locale Verhältnisse bedingt gewesen zu sein. Die Mauern des Hauptgebäudes sind durchweg von imposanter Einfachheit; im mittleren Hofe schliessen sie in einer lilienartig geschweiften Balustrade ab, im Innern dagegen zieren sie nur die grossen Koransprüche, welche in rother und grüner Farbe, in Gold und Ultramarin prangen. Die Kuppel über dem quadratischen Grabraum des Erbauers wölbt sich auf kreisrunder Grundfläche, zu welcher die früher geschilderten Stalaktitenformen die Uebergänge

bilden. Neben dem Gebäude steigt ein schlankes Minaret empor, welches bei seiner bedeutenden Höhe von 80 Metern nicht vollständig auf unserer Abbildung dargestellt werden konnte. — Description de l'Égypte; État moderne; Planches, Vol. I, Pl. XXXIII.

Tafel 40.

INDISCH- UND PERSISCH-ARABISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Jamna-Moschee zu Delhi.** — In Indien musste, ähnlich wie in Aegypten, der leicht erregbare Sinn der muhammedanischen Eroberer durch die riesigen Monumente der Vorzeit (vgl. Taf. 9) zu Unternehmungen von gleicher Massenhaftigkeit und Pracht angeregt werden. Delhi wurde der Mittelpunkt für die kolossalen Bauwerke, welche die vom 12. bis 14. Jahrhundert in Hindostan regierenden Machthaber in's Leben riefen. Mit seiner Zerstörung durch die hereinbrechenden Mongolen sind leider auch die meisten Monumente jener muhammedanischen Herrschaft zu Grunde gegangen. Doch die Schah's aus dem Stamme der Gross-Moguln waren nicht weniger auf die Entfaltung einer imposanten Bauthätigkeit bedacht, als ihre Vorgänger. Unter anderen zeichnete sich Schah Dschehan durch die Gründung von Neu-Delhi aus und schmückte diese seine, in der Nähe des alten Delhi belegene, Hauptstadt mit einer Reihe prächtiger Moscheen und Paläste. Die grösste und reichste der Moscheen von Neu-Delhi ist die vorstehende Jamna- (Dschumna-) Moschee, an welcher tausend Arbeiter von 1631—1637 gebaut haben sollen. Das Heiligthum liegt an der Westseite eines grossen viereckigen Hofes, welcher von Arcaden rings umsäumt ist. Inmitten des Hofes befindet sich ein kleines Marmorbassin für die Waschungen der Gläubigen. Der Mittelbau der Moschee, durch die Hauptkuppel und zwei schlanke Minarets bezeichnet, öffnet sich gegen den Hof durch einen kolossalen geschweiften Spitzbogen (Kielbogen); zu beiden Seiten lehnen sich Spitzbogenarcaden an, welche durch zwei Minarets, von bedeutenderer Höhe als die mittleren, an den Ecken flankirt werden; über den Mauern dieser Seitenbauten erheben sich zwei kleinere Kuppeln, wie die grössere von zwiebelförmiger Wölbung. Das ganze Gebäude ist aus Marmor und Ziegeln ausgeführt, welche theils mosaikartig, theils schichtweise abwechseln; der 30 Fuss hohe Unterbau besteht aus rothem Sandstein; die Kuppeln sind weiss mit vergoldeten Spitzen. Im Inneren bestrahlen Tag und Nacht zahlreiche Lampen die von Mosaik und Gold glänzenden Wände. — L. v. Orlich, Reise in Ostindien, in Briefen an A. v. Humboldt und C. Ritter, Leipzig 1845, p. 160.

Fig. 2. **Kutab Minar bei Delhi.** — Eines der imposantesten Monumente des indisch-muhammedanischen Reiches ist das Siegesdenkmal, welches der Gründer der Herrschaft des Islam in Hindostan, Kutbeddin Eibuk, im Jahre 1193 errichtet haben soll. Es ist ein runder, rohrförmig cannelirter Thurm, welcher durch Galerien in sechs Stockwerke getheilt wird. Bei einem unteren Durchmesser von 62 Fuss erhebt er sich in starker konischer Verjüngung bis zu der Höhe von 265 Fuss. An dem unteren, etwa 90 Fuss hohen Absatze wechseln die runden Formen der Cannelirung mit eckigen Vorsprüngen ab. In allen Stockwerken laufen horizontale Streifen um den Bau herum, auf denen arabische Inschriften ausgemeisselt sind. Die jetzt zerstörte kuppelartige Spitze, zu welcher eine Wendeltreppe von 383 Stufen emporführt, wurde von kleinen abgekanteten Pfeilern getragen. Das Material ist rother Sandstein und Mar-

mor. Zahlreiche Reste altindischer und muhammedanischer Bauten umgeben das Monument. — L. v. Orlich, a. a. O., p. 173.

Fig. 3. **Saal des Palastes zu Madura.** — In die Schlusszeit der indisch-muhammedanischen Architektur gehört eine kolossale Palastanlage zu Madura im Süden des Dekan, welche einst als Sitz des Radscha Tremoula Nayaka einen Theil der Burg jener Hauptstadt bildete. Aus dem Labyrinth von Sälen, Galerien, Lusthainen und Teichen, welches im Ganzen wenigstens eine Meile Umfang messen soll, haben wir die innere Ansicht eines mehr als 100 Fuss langen Saales ausgewählt. Es ist ein dreischiffiger Raum, dessen Mittelbau von einem kielbogenförmigen Tonnengewölbe überdacht wird. Dasselbe ruht auf zwei Reihen von Spitzbogenarcaden, deren untere von uncannelirten Säulen gestützt wird; über dem schweren Gebälk erhebt sich das zweite, von starken Wandpfeilern getragene Stockwerk, in mannigfachen Verkröpfungen gegen das Mittelschiff vorspringend. Der ganze Bau ist aus einem leichten Stein aufgeführt und mit Stuck bekleidet; die grossen Platten der Decke ruhen auf den kühngeschwungenen Quergurten, die von Pfeiler zu Pfeiler über das Mittelschiff geschlagen sind. Sämmtliche Spitz- und Kielbögen sind auf der inneren Seite rundlich ausgezackt. — Langlès, Monumens anciens et modernes de l'Hindoustan, Tom. II, pl. 4.

Fig. 4. **Moschee zu Tabriz.** — Mit diesem Baudenkmal, der im 15. Jahrhundert erbauten Moschee zu Tabriz (Tauris) bei Teheran, betreten wir den Boden Persiens, auf welchem während der angegebenen Zeit turkomannische Herrscher ihre Wohnsitze aufschlugen. Die Moschee hat in der Anlage die grösste Aehnlichkeit mit den betrachteten indisch-arabischen Heiligthümern. Es ist ein um einen Kuppelraum von 50 Fuss Durchmesser angeordneter, quadratischer Bau, an dessen gegen Mekka zugekehrte Seite sich ein zweiter kleinerer Kuppelraum mit einer fünfseitigen Nische anlehnt. Die überwölbten Seitenhallen stehen mit den Kuppelräumen durch Pfeilerarcaden in Verbindung; die Kuppeln, innen halbkugelförmig, haben nach aussen die hochgeschweifte, zwiebelförmige Gestalt. Die Façade, welche sich auf unserem Längendurchschnitt links befindet, besteht, ähnlich wie bei der betrachteten Jamna-Moschee zu Delhi (Fig. 1), aus einem mächtigen Portalbau, an den sich beiderseits eine von schlanken Minarets flankirte Halle anlegt. Durch das Portal hindurchgeschritten, gelangt man zunächst in einen Vorraum, dessen mittlerer Theil mit einer flachen Kuppel überwölbt ist, und von da in den quadratischen Hauptraum, dessen Wände durch zwei Reihen von Nischen gegliedert werden. Die Bögen haben sämmtlich die breite Kielform. Alle Innenwände, Bögen, Vorsprünge, und am Aeussern besonders die Flächen des Portalbaues sind mit Arabesken in farbiger, mit bewundernswerther Feinheit gearbeiteter Fayence bekleidet. (Vgl. Taf. 40. A, Fig. 2.) — Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie, Pl. I, pl. 44, 45.

Fig. 5. **Grabmal Abbas II. zu Ispahan.** — Im 16. Jahrhundert wurde Persien von der türkischen Dynastie der Sofiden erobert und diese erwählte die Stadt Ispahan zu ihrem Herrschersitze. Von den Bauwerken, mit denen derselbe ausgeschmückt wurde, wählen wir das Grabmal Abbas II. aus, ein Muster dieser besonders auf prächtige Decoration gerichteten Bauweise. Es ist ein zwölfeckiger Raum, von nicht ganz regelmässiger Gestalt, dessen durch Arcaden gegliederte Wände eine kunstvoll gewölbte Decke tragen. Die Arcaden der unteren Reihe vertiefen sich zu halbkreisförmig überwölbten Wandnischen, während die oberen spitzbogig eingerahmte Fenster umschliessen. Die unteren Wände sind mit grossen Porphyrplatten, andere Theile mit Azur und Gold verschwenderisch ausgelegt. Gleiche Verzierungen tragen die mit Krystallplatten verschlossenen und in Silber

eingerahmten Fenster. In der Mitte steht der Sarkophag des Erbauers, welcher 8 Fuss Länge und je 4 Fuss Breite und Höhe misst; er besteht aus glasirten Terracotten und ist mit einem kostbaren Teppich zugedeckt. — Chardin, Voyage de Paris à Ispahan, ed. Paris, 1811, Atlas, Pl. XV; Tom. II, pag. 435.

Tafel 40. A.

ARABISCHE POLYCHROMIE.

Fig. 1. **Wanddecoration aus der Alhambra.** — Die arabische Architektur ist in ihrer vollen Wirkung nicht zu würdigen ohne die farbige Ausschmückung, welche alle inneren Theile, die Wandflächen sowohl als auch die vielfach gebrochenen Deckengewölbe überkleidet. Die Wände sind in der Regel bis zur Höhe von etwa vier Fuss über dem Boden mit farbigen Fayenceplatten (Azulejos) bekleidet. Die oberen Theile der Decoration bestehen dagegen meistens aus Stuck und mit Gyps überkleidetem und bemaltem Zimmerwerk. Auch die weissen Marmorplatten der Fussböden scheinen ursprünglich in der Regel bemalt gewesen zu sein. In der Bemalung der oberen Theile herrschen die kräftig wirkenden Farben, Karminroth, Blau und Gold vor. In den unteren finden sich häufig hellere Töne, ein blasses Grün und Blau, nebst Violett, Purpur und Orange. So wenigstens in den Räumen der Alhambra. Wir geben ein Beispiel aus der Halle der Gesandten, als Ergänzung der auf Taf. 38 unter Fig. 1, 2, 8—14 enthaltenen Zeichnungen. — Owen Jones, Plans, elevations and details of the Alhambra, Taf. XVI.

Fig. 2. **Wanddecoration aus der Moschee zu Tabriz.** — In ähnlichem Reichthum, aber in wesentlich veränderter Formen- und Farbenbehandlung sind die Prachtbauten Persiens polychrom ausgeschmückt. Der strengeren Stilistik der spanisch-maurischen Decoration gegenüber ist hier ein mehr naturalistisches Element und ein weniger feuriger als milder und heiterer Charakter der Farbengebung nicht zu verkennen. Von blauem Grunde heben sich die reizvoll gezeichneten Ornamente in Hellgrün, Schwarz, Weiss und Gelb (oder Gold) ab. Die ganze Decoration ist in glasirten Ziegeln (oder Fayence-Platten) ausgeführt. Unser Beispiel ist der prächtigen Moschee zu Tabriz (Tauris) entnommen, deren Anlage oben (Taf. 40, Fig. 4) besprochen wurde. — Texier, Descr. de l'Arménie etc. I, pl. 47.

Tafel 41.

ITALIENISCH-ROMANISCHE ARCHITEKTUR.

Nach der Umschau unter den Denkmälern des Orients, welche die voraufgehenden Tafeln darboten, kehren wir nun in's Abendland zurück, um die Entwickelung unserer mittelalterlichen Kunst im Zusammenhange zu betrachten. Die erste Epoche derselben nennen wir die Kunst des romanischen Stils und bezeichnen diese dadurch als eine Tochter der römischen Kunst, in deren Wesen jedoch, ähnlich wie in das der romanischen Sprachen, ein neues, vorwiegend germanisches Element eingedrungen war. Als Zeitpunkt, in welchem diese Durchdringung der antiken Formen mit germanischem Geist in der Architektur als vollzogen betrachtet werden darf, ist das 11. Jahrhundert anzunehmen. Die bildenden Künste kommen

erst um ein Jahrhundert später auf die nämliche Stufe. Am consequentesten und charaktervollsten zeigt sich der romanische Stil in den nördlichen Ländern entwickelt. Die Kirche, dort die vornehmste Trägerin der Bildung in dieser Epoche, gab auch der Kunst ihr einheitliches Gepräge. Weniger war dies in Italien der Fall. Hier ist es nicht sowohl das kirchliche als vielmehr das städtische Wesen, welches die Kunst hegt und pflegt. Diese verliert dadurch die Einheitlichkeit der Entwickelung, hat aber einen grösseren Reichthum an mannigfachen Charakteren voraus, welche durch das Fortleben der Antike, durch die Nachwirkungen des byzantinischen und maurischen Stiles noch mehr an eigenthümlichem Reiz gewinnen.

Fig. 1—3. **Kirche S. Micchele zu Pavia.** — Da die Monumente der romanischen Architektur in Italien unter einander nicht in dem festen Zusammenhange einer stetigen, geschichtlichen Entwickelung stehen, so mag es gestattet sein, ihre Darstellung hier mit einem Bauwerke zu beginnen, welches nicht, wie man früher glaubte, an den Anfang des Stiles, sondern in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen ist, mit der Kirche S. Micchele zu Pavia. Obgleich ihr Grundriss (Fig. 3) von den Fundamenten eines alten longobardischen Baues, auf denen die neue Kirche errichtet ward, eine unregelmässige Gestalt erhalten hat, so ist doch schon in ihm der Zusammenhang deutlich zu erkennen, welcher zwischen den Kirchenbauten der romanischen Periode und der altchristlichen Basilika obwaltet. Mit dieser hat S. Micchele das dreischiffige Langhaus, das Querschiff und die Apsis gemein, vor welche sich hier jedoch ein verlängerter Chorraum legt. Als eine wichtige Neuerung tritt die durchgehende Ueberwölbung auf. Im Langhause stützt sich dieselbe auf vier gewaltige, durch Halbsäulen gegliederte Pfeilerpaare, welche über der von den rundbogigen Oeffnungen der Emporen durchbrochenen Wandung eine gleiche Zahl von Kreuzgewölben tragen. Die Pfeiler sind nicht untereinander gleich, sondern das mittlere Paar und das an der Vierung liegende sind stärker und reicher gegliedert und die Vorlagen durchbrechen hier das Emporengesims, während dieses über die Vorlagen der anderen Pfeiler sich fortsetzt. Ursprünglich scheinen daher nur zwei quadrate Gewölbe vorhanden gewesen zu sein. Ueber der Kreuzung des Haupt- und Querschiffes erhebt sich eine Kuppel; die halbkreisförmige Apsis ist mit einer Halbkuppel überwölbt und an den Innenwänden durch Pilaster und flache Blendbögen gegliedert. Die Kapitäle der Hauptpfeiler sind mit phantastischen Figuren ausgestattet (Fig. 2). Im Aeussern (Fig. 1) weicht S. Micchele von der altchristlichen Basilika, wie alle romanischen Kirchen, darin ab, dass an die Stelle des Vorhofes und der bedeckten Eingangshalle hier ein Façadenbau getreten ist. Derselbe bildet in unserem Falle eine einzige, in einem grossen Giebel abschliessende Wandfläche, auf welcher sich die Abtheilungen der drei Schiffe nur durch strickartig ornamentirte, auf Lisenen gesetzte Halbsäulen markiren. Unter dem Giebelgesims läuft ein Stufengang mit offenen Arcaden hin. Drei tief eingebaute, reich ornamentirte Rundbogenportale bilden die Zugänge, über denen sich in beträchtlicher Höhe eine Reihe von Rundbogenfenstern, mit zierlichen Theilsäulchen in der Mitte, und unter der Giebelspitze eine grosse runde Oeffnung befindet. — Hope, An historial essay on architecture, London 1835, pl. 32, Aufriss; Gally Knigth, Ecclesiastical architecture of Italy, Vol. I, pl. 13, Inneres; d'Agincourt, a. a. O., Arch., pl. 24, Fig. 9, Grundriss.

Fig. 4. **Portal von S. Giacomo zu Bologna.** — Eine bedeutsame Neuerung des romanischen Stils ist die künstlerische Durchbildung des Portalbaues, wovon das aus S. Giacomo zu Bologna entnommene Beispiel eine für die italienische Behandlung dieses Motivs bezeichnende Anschauung darbietet. Charakteristisch daran ist, dass dasselbe sich vermittelst

einer Anzahl vor einander gerückter Halbsäulen, welche paarweise durch Rundbögen miteinander verbunden sind, nach Aussen zu erweitert. Der auf diese Weise entstandene Vorbau wird hier von einem spitzen Giebel abgeschlossen, dessen Schenkel sich auf zwei von ruhenden Löwen getragene, freistehende Säulen stützen. Den Eingang überdeckt ein gerader Thürsturz. Wills, Remarks on the architecture of the middle ages, especially of Italy, Pl. XV, Fig. 8.

Fig. 5. **Façade von S. Zeno zu Verona.** — Eines der schönsten Beispiele des norditalienischen Façadenbaues bietet uns die Façade von S. Zeno zu Verona, deren Herstellung in das Jahr 1138 fällt. Hier ist die Fläche nicht, wie bei S. Micchele zu Pavia (Fig. 1), mit einem einzigen Giebel überspannt, sondern dem Aufbau des Inneren entsprechend mit einem höheren Mittelgiebel versehen, dem sich die niedrigen Pultdächer der Seitenschiffe unterordnen. Das Ganze wird durch schmale Lisenen vertical gegliedert; am Dachrand läuft ein Rundbogenfries hin. Die ebenfalls mit Rundbogenfriesen ausgestatteten Gesimse über und unter dem grossen Radfenster deuten die Deckenhöhen des Mittelschiffs und der Seitenschiffe an. Ausserdem ist die Façade weiter unten in ihrer ganzen Breite noch einmal horizontal getheilt durch eine Zwerggalerie, welche sich rechts und links an den Portalbau anschliesst. Dieser letztere hat hier die Gestalt einer Vorhalle, welche von zwei, auf ruhenden Löwen stehenden, Säulen getragen wird. Zu den Seiten und über der Thür ziehen sich figurenreiche Reliefbildwerke biblischen und anderen Inhalts hin. — Hope, a. a. O., pl. 6.

Fig. 6. **Chorapsis von S. Fedele zu Como.** — Als Beispiel der Gliederung des Chorschlusses dieser frühmittelalterlichen Kirchen Italiens geben wir hier das Aeussere der Apsis von S. Fedele zu Como. Dasselbe zerfällt in drei Stockwerke, deren oberstes mit einer zierlichen Säulengalerie umgeben ist, während in den beiden unteren nur grosse Halbsäulen die Ecken markiren. Rundbogenfriese laufen an den Gesimsen hin. In dem untersten Geschoss, mit den kleinen kreisrunden Fenstern, befindet zich die Krypta. — Hope, a. a. O., pl. 15.

Fig. 7. **Portal der Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella.** — Eines der edelsten Muster des romanischen Portalbaues bietet uns die Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella im ehemaligen Kirchenstaate, deren Erbauung in den Beginn des 13. Jahrhunderts fällt. Das Portal bildet sich durch die perspectivische Vertiefung der Mauer, deren Vorsprünge mit Dreiviertelsäulen korinthischer Ordnung und dazwischen mit Ornamentstreifen ausgestattet sind. Zwei freistehende, geriefelte Säulen, die, wie üblich, auf Löwen ruhen und über ihren Kapitälen Thierfiguren tragen, begrenzen das Portal zu beiden Seiten. Breite, mit bildnerischem Schmucke reich ausgestattete Pilaster bilden die Pfosten des Eingangs; auch das rundbogig abgeschlossene Tympanum ist mit Reliefs verziert. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, II, Lief. 26.

Fig. 8. **Arcaden des Kreuzganges von S. Paolo fuori le mura.** — An die Kirchen lehnen sich rechts und links die Kreuzgänge an, welche gewöhnlich in vier zusammenhängenden Flügeln die Klosterhöfe umgeben und sich gegen dieselben durch Bogen mit schlanken Säulenstellungen öffnen. Ein solcher Kreuzgang, zu den seltenen Denkmälern romanischen Stiles in Rom gehörig, ist der mitgetheilte von S. Paolo fuori le mura (vgl. Taf. 34, Fig. 1—4). Es ist ein kreuzgewölbter Gang, dessen Rundbogenarcaden auf einer fortlaufenden, nur hin und wieder von Zugängen unterbrochenen, Brustwehr ruhen. Die Säulen sind zum Theil glatt, zum Theil gewunden und geriefelt, zum Theil endlich mit Mosaik in verschiedenen Mustern ausgelegt. Das ebenfalls mit musivischen Ornamenten ver-

zierte Gebälk schliesst sich eng und mit vielem Geschmack an die antiken Vorbilder an. Die Felder zwischen dem Gebälk und den Bögen sind mit Reliefsculpturen ausgefüllt. Die Arbeit fällt um 1240—50 und wird der Künstlerfamilie der Cosmaten zugeschrieben, welche damals in Rom und Umgebung zahlreiche ähnliche Werke in diesem reizvollen decorativen Stile ausgeführt haben. — D'Agincourt, a. a. O., Arch., Pl. XXXII, Fig. 2.

Fig. 9. **S. Giulia bei Bergamo.** — Der Grundriss dieser romanischen Kirche zeigt noch die schlichte Form der dreischiffigen Basilika. Das Querschiff tritt nicht über das Langhaus vor; neben der Hauptapsis befinden sich an den Enden der Nebenschiffe zwei kleinere Nischen; die Arcadenträger zeigen eine ähnliche Gliederung, mit Pilastern und Halbsäulen, wie wir sie bei S. Micchele in Pavia (Fig. 1—2) und S. Ambrogio in Mailand (Fig. 10) finden. Die Entstehung der jetzt in Trümmern liegenden Kirche wird in das 12. Jahrhundert gesetzt. — D'Agincourt, a. a. O., Pl. XXIV, Fig. 5.

Fig. 10. **S. Ambrogio zu Mailand.** — Auch diese berühmte Kirche, eine der merkwürdigsten der Lombardei, welche in den Haupttheilen ihres gegenwärtigen Bestandes aus dem 12. Jahrhundert stammt, schliesst sich in der Anlage der alten Basilikenform an. Das Innere dagegen hat, wie die Abbildung zeigt, durchaus den spätromanischen Charakter. Uebermässig starke Pfeiler mit Halbsäulen und Pilastern tragen die spitzbogigen Quergurten der Kreuzgewölbe. Durch Rundbogenarcaden, welche in der oberen Reihe auf ganz kurzen Pfeilern ruhen, öffnen sich die Seitenschiffe in zwei Geschossen gegen das Mittelschiff. Unter der Brüstung der Empore zieht sich ein Rundbogenfries hin, zu dem von den unteren Pfeilerkapitälen Halbsäulen emporsteigen. Die Ausbildung des Details trägt schon ganz den romanischen Charakter, mit nur schwachen Reminiscenzen an die antiken Formen. Der quadratische Raum vor der Apsis ist mit einer Kuppel auf achteckigem Tambour überwölbt. Vor der Façade liegt noch der nach altchristlicher Art angelegte Vorhof. — Gally Knight, Eccles. Arch. of Italy, I, pl. 24.

Tafel 42.

ITALIENISCHE UND SPANISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—3. **Cathedrale, Baptisterium und Campanile zu Pisa.** In den romanischen Bauten Toscana's gelangt der Stil, den wir in den Werken Oberitaliens fanden, auf derselben Grundlage zu freierer und künstlerisch vollendeterer Ausprägung. Das reiche, handelsmächtige Pisa, dessen Blüthezeit in diese Epoche fällt, geht an Kühnheit und Grossartigkeit seiner Unternehmungen allen andern Städten voran. Den Höhenpunkt der dortigen Schöpfungen bildet die Gruppe der drei auf Fig. 1 in perspectivischer Ansicht vorgeführten Werke, der Cathedrale, des Baptisteriums und des Campanile, von denen wir zunächst der Cathedrale unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Im Jahre 1063, unmittelbar nach einem Siege Pisa's über die Sicilianer gegründet und von den inschriftlich genannten Meistern Busketus und Rainaldus ausgeführt, stellt der Bau sich uns im Grundriss (Fig. 3) als eine fünfschiffige Basilika dar, welche von einem weit vorspringenden dreischiffigen Querbau durchschnitten wird, dessen Arme in Halbrundnischen endigen. Der Bau des Langhauses setzt sich auch über das Querschiff hinaus in gleicher Breite fort und findet endlich in einer Concha von der Breite des Mittelschiffes seinen Abschluss. Die ganze Länge beträgt 292, die des Querschiffes 218 Fuss. Ueber der Kreuzung steigt eine Kuppel zu ansehnlicher Höhe empor, welche in Folge der un-

gleichen Breite des Lang- und Querhauses eine ovale Grundform erhalten hat. Die Mauerflächen des Aeusseren sind, wie das Innere, durchweg mit weissem und farbigem Marmor bekleidet. Aber seinen Hauptreiz empfängt das Aeussere durch die Reihe von zierlichen Säulen und Halbsäulen, mit welchen es, dem Aufbau des Inneren entsprechend, in verschiedenen Stockwerken übereinander ausgestattet ist. Die mit den Emporen correspondirenden Säulen haben gerades Gebälk, die übrigen sind durch Bögen verbunden. Die Details haben ein vorherrschend antikes Gepräge. Einen besonderen Reichthum entfaltet dieser Säulenschmuck an der Façade; hier ziehen sich fünf Arcadenreihen übereinander hin, und die Säulen der Galerien stehen frei, das Ganze in einen luftigen Hallenbau auflösend. Das Innere (Fig. 2) entbehrt noch der durchgängigen Wölbung; das Mittelschiff hat eine flache Cassettendecke. Jedoch die schönen Verhältnisse, der Wechsel des weissen und schwarzen Marmors an den Wandflächen, die prächtigen Säulen, welche aus antiken Gebäuden entnommen und zum Theil zu Schiffe weither geholt werden mussten, bieten reichlichen Ersatz für jenen Mangel. Das Mittelschiff hat, bei 39 Fuss Breite, eine Höhe von 101 Fuss. Die Emporen öffnen sich durch Pfeilerarcaden, in welche je ein kleineres, über einer Mittelsäule gewölbtes Bogenpaar eingespannt ist. Merkwürdigerweise sind die Emporen auch über das Querschiff hinüber fortgesetzt, so dass dadurch der Ausblick in die Querarme oben verdeckt wird, während das Auge ungestört an den Bogenschwingungen des Mittelschiffes bis zur Chornische hingleitet. Das kolossale Mosaikbild Christi, welches die Wölbung der Nische ziert, ist ein Werk des 13. Jahrhunderts. — Das im Jahr 1153 von Diotisalvi gegründete Baptisterium (Fig. 1 im Vordergrunde) zeigt in seinen unteren Partieen eine der Cathedrale verwandte Gliederung. Die Giebel und Spitzthürmchen sind gothische Zusätze aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Im Inneren zeigen sich zwei Arcadenstellungen, die untere auf 8 Säulen und 4 Pfeilern, die obere nur auf Pfeilern gewölbt. Der untere Umgang ist mit Kreuzgewölben überspannt, die Empore hat ein Tonnengewölbe, von dessen innerem Rande sich die im Inneren kegelförmige Kuppel erhebt. Die Ansicht des Aeusseren zeigt, wie dieser Kegel durch die kugelförmige Schutzkuppel oben hinausragt. Die Säulen stammen zum Theil aus antiken Gebäuden und alle Details haben einen noch vorwiegend römischen Charakter. — Auch das dritte Bauwerk, der berühmte schiefe Campanile, ist in seiner Gliederung dem Dom verwandt und ebenfalls zum Theil aus Bestandtheilen antiker Gebäude hergestellt. Sein etwa 142 Fuss hoher runder Körper zerfällt äusserlich in ursprünglich 7, mit dem später hinzugesetzten dünneren Aufsatz in 8 Geschosse, von denen das untere mit Blendbögen und Halbsäulen, die oberen dagegen mit freistehenden Rundbogenarcaden umgeben sind. Die Details sind von der edelsten Einfachheit. Die etwa 12 Fuss betragende Abweichung des Thurms von der Verticallinie ist wohl ursprünglich durch die ungenügende Fundamentirung des Bodens veranlasst, dann aber aus Lust an dieser seltsamen Kühnheit festgehalten worden. Das Bauwerk wurde im Jahre 1174 von den Meistern Bonannus und Wilhelm von Innsbruck ausgeführt. — Gally Knight, a. a. O., Vol. I, pl. 37 und 38, perspectivische Ansicht des Aeusseren und Grundriss; D'Agincourt, a. a. O., Arch., Pl. LXXIII, Fig. 38, und Canina, Ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani, Roma 1846, tav. CXXIII, Inneres.

Fig. 4. **S. Miniato bei Florenz.** — Die Kirche S. Miniato bei Florenz wird mit Recht als die feinste Blüthe dieser italienisch-romanischen Architektur bezeichnet. Sie verbindet einen klar und lebendig gegliederten Aussenbau mit dem einfachsten, aber dabei mit dem edelsten Formgefühle durchgebildeten Inneren. Unsere Abbildung führt uns im Längenschnitt eine dreischiffige Basilika vor, mit bedeutend erhöhtem Chor, einer ge-

räumigen Unterkirche, und einfacher Apsis, welche sich unmittelbar an das Mittelschiff des Chores anlehnt. Die Anordnung der Stützen ist ähnlich, wie wir sie bei S. Prassede in Rom (Taf. 34, Fig. 9) gefunden haben: auf je zwei Säulen folgt ein aus vier Halbsäulen zusammengesetzter Pfeiler, von dem sich nach der gegenüberliegenden Seite ein starker Gurtbogen hinüberspannt. Letzterer dient dem offenen Dachstuhl zur Stütze. Die Seitenschiffe sind flach gedeckt. Die Oberwände des Mittelschiffes, an der Decke von einer Reihe rundbogiger Fenster durchbrochen, sind mit dunkelfarbigen Marmorstreifen und musivischen Mustern reich geschmückt. Ebenso ist auch die Apsis decorirt, deren von Arcaden eingerahmte Fenster mit buntgeäderten, durchscheinenden Marmorplatten verschlossen sind. Ein Theil der Säulen ist antik, die übrigen datiren aus der Gründungszeit der Kirche her, welche wir um das Jahr 1100 setzen möchten. Für dieses frühe Datum ist der Stil und die Ausführung aller Details freilich von überraschender Feinheit. Dasselbe gilt von der schön gegliederten Façade, welche in Uebereinstimmung mit den Höhenverhältnissen des Inneren in zwei Stockwerke zerfällt. Das untere ist durch fünf Arcaden, mit drei gleich grossen Portalen, gegliedert, das obere zerfällt in einen hohen, giebelbekrönten und mit korinthischen Pilastern ausgestatteten Mitteltheil, an den sich zwei niedrige, abgeschrägte Seitenstücke anlehnen. Alle Flächen tragen eine geschmackvoll vertheilte farbige Marmorincrustation. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst., Lief. 44.

Fig. 5 und 6. **Capella Palatina zu Palermo.** Der Baukunst Siciliens aus der Regierungszeit der Normannenfürsten Roger II. und der beiden Wilhelm um die Mitte des 12. Jahrhunderts wurde bereits im Zusammenhange mit den arabischen Denkmälern des Landes gedacht (Taf. 39, Fig. 4 ff.). Das bedeutendste Werk derselben ist die berühmte Schlosskapelle des königlichen Palastes zu Palermo, die Capella Palatina. Sie ist, als der getreue Ausdruck der Cultur des Landes in damaliger Zeit, aus altitalienischen, byzantinischen, maurischen und normannischen Elementen gemischt, und gehört eben in dieser ihrer bunten Mannigfaltigkeit zu den interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte. Die Grundrissform (Fig. 6) ist die einer altchristlichen Basilika von drei Schiffen, mit erhöhtem, aber nicht über das Langhaus vorspringendem Kreuzschiffe und drei Nischen. Die theils antiken, theils der Antike nachgebildeten Säulen sind in maurischer Weise mit breiten überhöhten Spitzbögen überspannt und noch deutlicher verrathen ihren maurischen Ursprung die stalaktitenartigen Wölbungen, welche von den Oberwänden zu dem Gebälk der Decke die Uebergänge bilden. Der quadratische Mittelraum des Querschiffes, unter dessen erhöhtem Boden die spitzbogig überwölbte Krypta liegt, ist durch einen byzantinischen Kuppelbau ausgezeichnet, welcher auf vier weit geschwungenen Spitzbögen ruht; den Abschluss bildet eine hohe halbkreisförmige Apsis; die zwei kleinen Nebenapsiden entsprechen den Seitenschiffen. Diese sowohl, als auch die sämmtlichen Wände der Schiffe sind mit Mosaiken auf Goldgrund geziert; statt der trennenden Gesimse dienen farbige Marmorstreifen. Sein Licht erhält der prachtvolle Raum durch die spitzbogigen Fenster der Oberwände des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, die Kuppel durch kleinere rundbogige Oeffnungen. Die Mosaikbekleidung des Inneren ist unzweifelhaft byzantinischen Ursprungs und von höchst bedeutender, ebenso würdevoller wie glänzender Wirkung. Der normannische Einfluss verräth sich namentlich an der Aussendecoration in den sich kreuzenden überhöhten Spitzbögen, welche, wie die flachen Bänder an den Innenwänden, aus buntfarbigen Marmorstücken zusammengesetzt sind. — Hittorf et Zanth, Arch. moderne de la Sicile, pl. 45 und 46.

Fig. 7. **Cathedrale von Tarragona.** — Die gründlichere Durch-

forschung der Denkmäler Spaniens, welche erst in jüngster Zeit möglich geworden ist, hat ergeben, dass die Entwickelung des romanischen Stils, vornehmlich in den nördlichen Theilen des Landes, in inniger Gemeinschaft mit Frankreich stand. Wir lassen daher die auf Grundlage neuer Aufnahmen spanischer Denkmäler zusammengestellte Ergänzungstafel 43. A auf die Darstellung der romanischen Bauten Frankreichs folgen. Auch die hier vorweggenommene Cathedrale von Tarragona in Catalonien zeigt deutlich den Einfluss des Nachbarlandes und zwar speciell den des normannischen Nordens. Es wird urkundlich berichtet, dass Bauleute aus der Normandie zu ihrer Ausführung berufen wurden. Der Bau ist eine dreischiffige Basilika, mit Kreuzgewölben überspannt; über der Vierung steigt eine achteckige Kuppel empor. Die weit stehenden Pfeiler sind breit und an ihren Flächen mit gedoppelten, halbsäulenartigen Diensten ausgestattet, welche an den Obermauern hoch emporsteigen und die wulstförmigen Rippen der Gewölbe stützen. Das Aeussere trägt den Charakter schlichter Massenhaftigkeit. Die Façade ist frühgothisch und gehört dem 13. Jahrhundert an; das Uebrige ist im Laufe des 12. Jahrhunderts entstanden. — A. de Laborde, Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Paris 1806, Vol. I, pl. 60.

Fig. 8. **Cathedrale von Zamora.** — Die Cathedrale von Zamora in Castilien repräsentiren wir in der Ansicht ihres reichen und eigenthümlich durchgebildeten Façadenbaues. Derselbe wird durch zwei schlanke Halbsäulen in drei spitzbogig auslaufende Wandstreifen gegliedert, über denen sich der breite Giebel ausspannt. Das tiefeinspringende, reich decorirte Portal hat zu beiden Seiten spitzbogige Blendnischen, welche, wie jenes, mit Sculpturen geschmückt sind. Darüber läuft eine Reihe rundbogiger Fenster und ein Rundbogenfries von sehr derber Bildung hin. Der Bau fällt in den Anfang des 12. Jahrhunderts. — Villa Amil, España artistica y monumental, Bd. I, Lief. 10, Taf. 1.

Tafel 42. A.

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—4. **Kirche S. Saturnin zu Toulouse.** — Innerhalb der grossen Mannigfaltigkeit von Erscheinungen, welche die romanische Denkmälerwelt Frankreichs darbietet, nehmen die kirchlichen Bauten der Auvergne und einige des Languedoc besonders durch die reiche Entwickelung der Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz eine bedeutsame Stellung ein. Nirgends zeigt sich diese für die Planbildung der Gothik so wichtig gewordene Disposition häufiger angewendet als hier. Auch für andere Eigenthümlichkeiten der romanischen Architektur dieser Gegenden ist S. Saturnin (S. Sernin) zu Toulouse ein sehr charakteristischer Beleg. Die Anlage ist schon wegen ihrer Grossartigkeit für diese frühe Zeit — die Weihe fiel in das Jahr 1096 — höchst merkwürdig. Das fünfschiffige Langhaus (Fig. 1) wird von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, an dessen östliche Seite, rechts und links vom Chor, sich je zwei halbkreisförmige Kapellen anschliessen. An den Chorumgang legen sich dann weitere fünf Kapellen an, die mittlere mit beträchtlicher Vertiefung, so dass der ganze östliche Theil mit diesen zahlreichen, durch Halbsäulenvorlagen kräftig gegliederten Nischen, der hoch darüber emporsteigenden Mauerrundung des Chorhauptes und der achteckigen Kuppel über der Kreuzung von aussen einen malerischen Anblick darbietet. Auch der Aufbau des Inneren (Fig. 2—3) zeigt das in der Auvergne geschaffene System in reicher und feiner Durch-

bildung. Die viereckigen Pfeiler sind an der gegen das Mittelschiff zugekehrten Seite mit Halbsäulen ausgestattet, welche mit ihren korinthisirenden Blattkapitälen die Gurtbögen des Tonnengewölbes aufnehmen. Die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe, während die Emporen mit den in Südfrankreich häufigen halben Tonnengewölben überspannt sind. Die Emporen der inneren Seitenschiffe, welche sich auch an der Westseite der Kirche über der Eingangshalle fortsetzen (Fig. 2), öffnen sich durch Säulenarcaden gegen das Mittelschiff. Während die Bildung der Details im Allgemeinen eine strenge und einfache ist, zeigen einige Theile dagegen eine ungemein reiche und fein ausgeführte Ornamentation. Wir geben als Beispiele derselben in Fig. 4 ein Doppelkapitäl, welches in rankenartiger Umrahmung mit zierlich ausgearbeiteten Flachreliefs geschmückt ist. — Archives des monumens historiques.

Fig. 5. **Kirche zu Issoire.** — Durch diese Ansicht geben wir ein Beispiel von der imposanten und reichen Gestaltung des Aeusseren, welche den romanischen Kirchen der Auvergne eigen ist. Es ist im Wesentlichen die nämliche Anlage, wie bei S. Saturnin zu Toulouse, nur dass hier an Stelle der halbrunden mittleren Chorkapelle ein geradlinig abgeschlossener Ausbau trat. Der achteckige Vierungsthurm steigt, durch ein quadratisches Geschoss vermittelt, aus einem breiten oblongen Aufbau des Querschiffes in etwas ungefüger Massenhaftigkeit empor. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'arch. franc., T. IX, pag. 220.

Fig. 6—8. **Kirche S. Philibert zu Tournus.** — Die romanischen Bauten von Burgund haben manchen Zug mit den Kirchen der eben betrachteten südlicheren Gegenden gemein, jedoch vermischt mit Elementen, welche den Einfluss des germanischen Nordens verspüren lassen. So erinnert die Choranlage von S. Philibert zu Tournus an die der Kirchen der Auvergne: zu den beiden Kapellen an der Ostseite des Querschiffes kommen drei weitere, hier geradlinig abgeschlossene, welche sich in radianter Stellung an den Chorumgang anlehnen (Fig. 6). Der Aufbau des dreischiffigen Langhauses (Fig. 7 und 8) ist hingegen ganz eigenthümlich: kreisrunde Pfeiler mit höchst unentwickelter Basis und Kapitälbildung nehmen kurze Halbsäulenvorlagen auf, von deren Kapitälen die Gurtbögen getragen werden. Zwischen diesen Gurtbögen sind die Tonnengewölbe des Mittelschiffes ausgespannt, jedoch nicht longitudinal, wie gewöhnlich, sondern transversal, so dass in den hohen Oberwänden für Fenster Platz bleibt. Die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe. Der Bau wird in die Jahre 1007 bis 1019 gesetzt. — Archives des mon. histor.

Fig. 9. **Kirche zu Paray-le-Monial.** — Der Grundriss dieser ebenfalls in dem alten Burgund gelegenen Kirche ist dem eben betrachteten verwandt. Die Durchbildung steht dagegen hier entschieden unter dem Einflusse der antiken Tradition. Dafür sprechen besonders die mit cannelirten Pilastern ausgestatteten Pfeiler, sowie manche andere classische Details. Die Spitzbögen der Tonnengewölbe und der Arcaden sprechen, abgesehen von sonstigen Einzelheiten, für das 12. Jahrhundert. — Archives des mon. histor.

Fig. 10. **Kapitäl aus der Kirche zu Vézelay.** — Dieses Kapitäl ist der grossartigen Abteikirche von Vézelay in Nordburgund entnommen, deren Bau ebenfalls in das 12. Jahrhundert fällt. Es bildet ein schönes Beispiel der zwar nicht streng organischen, aber durch Klarheit und Schärfe der Ausführung ansprechenden Bildung der Details dieses Bauwerkes. — Viollet-le-Duc, a. a. O., II, 496.

Fig. 11—12. **Kirche S. Michel zu Entraigues.** — In diesem interessanten Centralbau geben wir ein Beispiel der in Frankreich während der romanischen Epoche häufig errichteten Kuppelkirchen, welche theils

als Baptisterien, theils als Todtenkapellen gedient zu haben scheinen. Um ein Octogon von ca. 36′ Durchmesser ist ein Kranz von acht Halbrundnischen gruppirt, von denen die dem Eingange gegenüberliegende den Altar umschliesst. Die acht Ecksäulen tragen korinthisirende Pilaster, von denen die Rippen und Schildbögen der aus acht Kappen bestehenden Wölbung aufsteigen. In die Fenster sind zierliche Säulen hineingestellt und auch das Aeussere ist durch kleine, rundbogig verbundene Säulenstellungen, besonders an der Altar- und Eingangsseite, ansprechend gegliedert. Eine von Säulchen getragene Laterne schliesst das Ganze ab. — Archives des mon. histor.

Fig. 13. **Thurm der Kirche zu Uzès.** — Der Thurmbau hat in Südfrankreich nicht die Bedeutung erlangt, wie im Norden, besonders in der Normandie. Zu den ansehnlichsten südfranzösischen Thürmen gehört der hier abgebildete der Kirche zu Uzès in der Provence. Er ist kreisrund und in seinen sechs nach oben an Höhe abnehmenden Stockwerken durch rundbogige Arcaturen und Fenster mit Theilsäulchen reich gegliedert. Das Ganze erinnert an italienische Bauten derselben Gattung, namentlich an den schiefen Thurm von Pisa. Der Bau fällt in's 12. Jahrhundert. — H. Révoil, Architecture Romane du midi de la France, T. III, pl. 44.

Tafel 43.

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Kirche Notre-Dame la Grande zu Poitiers.** — Die Bauwerke des aquitanischen Westens von Frankreich sind weniger von der römischen Tradition beherrscht als die der südlichen Provinzen; sie tragen ein ganz eigenthümliches Gepräge, auf dessen Entwickelung der keltische Grundstock der Bevölkerung dieser Gegenden nicht ohne Einfluss geblieben sein mag. Besonders deutlich wird dieser absonderliche Zug am Aeusseren, von welchem unsere Darstellung in der Façade von Notre-Dame la Grande zu Poitiers ein Beispiel vorführt. Von zwei Eckpfeilern begrenzt, welche unten aus Säulenbündeln bestehen und oben in runde Thürme mit offenen Rundbogenarcaden und konischen, schuppenartig verzierten Dächern auslaufen, zerfällt die Façade in drei Geschosse, in deren unterem sich das auf starken Säulen ruhende, mit Ornamenten überladene Portal befindet. Die oberen Geschosse zeigen rundbogige Arcadenreihen aus theils einzelstehenden, theils gekuppelten Halbsäulen und werden in der Mitte von einem grossen Rundbogenfenster durchbrochen, welches ebenso wie die Arcaden mit üppigem Ornament umsäumt ist. Zwischen den Arcaden und an allen Flächen sind Sculpturen angebracht, welche Geschichten des alten und neuen Testamentes, Apostel und Kirchenlehrer darstellen. In dem Felde des gebrochenen Giebels, dessen Fläche mit farbigen Steinen incrustirt ist, steht innerhalb eines ovalen Schildes Christus, umgeben von den symbolischen Thieren der Apostel. Die Ausführung dieses reichen Schmuckes, sowie dessen derbe Verhältnisse und starke Ausladungen, geben dem Ganzen ein seltsames, phantastisches Aussehen. Der Bau fällt um das Jahr 1200. Das grosse Rundbogenfenster scheint einem späteren Umbau anzugehören. — Willemin, Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts, Paris 1839, Vol. I, pl. 49.

Fig. 2. **Cathedrale von Angoulême.** — Die Façade der Cathedrale von Angoulême ist der eben betrachteten von N. D. la Grande in Poitiers verwandt, nur klarer in der Anordnung des Sculpturenschmuckes und

weniger überladen. Sie wird durch Reihen von Rundbogenarcaden in mehrere Geschosse getheilt und erhält auch in verticaler Richtung durch schlanke Halbsäulen mit Rundbögen eine symmetrische Gliederung. Die Zwischenfelder sind mit Sculpturen ausgefüllt, in denen man eine zusammenhängende Darstellung des jüngsten Gerichtes erkennt. Die Façade gehört dem unter Bischof Gerhard (1101—36) begonnenen Neubau an. — A. de Laborde, Les Monumens de la France classés chronologiquement, Paris 1836, Vol. II, p. 129.

Fig. 3. **Portal der Cathedrale von Arles.** — Das um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Portal dieser Cathedrale gehört zu den edelsten provençalischen Werken seiner Art. Freistehende Säulen tragen einen mit zahlreichen Figuren geschmückten Fries, welcher auch über dem Portal und den Seitenwandungen fortläuft. Die Wand ist ausserdem durch Pilaster gegliedert, und die Flächen zwischen denselben, sowie das Tympanon und dessen rundbogige Umrahmung sind mit biblischen Sculpturen ausgefüllt. Löwen und andere phantastische Thiere stützen die Säulen. Diese durchaus mittelalterliche Composition und Gestaltenwelt verbindet sich im architektonischen Detail mit mannigfachen antiken Elementen, und zwar zu einer glücklichen harmonischen Gesammtwirkung. — Chapuy, Cathédrales françaises, Vol. I, pl. 2, Vue pittoresque de la Cathédrale d'Arles, Paris 1839.

Fig. 4 und 5. **Kirche S. Martin zu Angers.** — Im nördlichen Aquitanien bildet die Kirche S. Martin zu Angers durch ihre Schlichtheit einen interessanten Gegensatz zu jenen reichgeschmückten südlicheren Bauten, welche wir in Fig. 1—2 repräsentirt haben. Es ist ein dreischiffiger Bau mit Rundbogenarcaden auf glatten Marmorpfeilern. Das mittlere Schiff endet in einen viereckigen Thurm, dessen Inneres sich in einer eigenthümlichen Kuppelform abschliesst. Dieselbe steigt nämlich unmittelbar über den vier in die Ecken des Thurmes gestellten Halbsäulen empor, erreicht jedoch bei erweitertem Durchmesser nur eine geringe Höhe (Fig. 4). Die primitive Einfachheit der Durchbildung erkennt man an dem mitgetheilten Pfeilerkarnies (Fig. 5), auf dessen Platte sich eingravirte Steinmetzzeichen befinden. Die Kirche stammt mit Ausnahme des Chores und der Kuppel noch aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts. — Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Lief. 105.

Fig. 6 und 7. **Arcaden der Cathedrale zu Bayeux.** — Die Bauwerke der Normandie haben durchgängig einen einfach derben, auf klare Grundrissanlage und consequente Durchbildung gerichteten Charakter. Im 12. Jahrhundert jedoch, dem die hier abgebildeten Arcaden angehören, entwickelt sich auch in diesen Gegenden der Sinn für feinere Behandlung der Formen und reichere Ornamentik. An dem mitgetheilten Beispiel überspinnt dieselbe Bögen und Wände mit ihrem anmuthigen Linienspiel. Die Muster an den Flächen sind vertieft geschnitten und mit einer schwarzen Masse ausgefüllt; sie wiederholen sich jedoch nicht so, wie unsere Abbildung irrthümlich angibt, sondern sind in den verschiedenen Zwickeln verschieden. Die reiche Gliederung der Pfeiler ist auf Fig. 7 im Grundriss veranschaulicht. — Willemin, a. a. O., I, pl. 51.

Fig. 8. **Kirche von S. Savin.** — Aus dem Westen Frankreichs haben wir in der Kirche von S. Savin im Poitou noch ein schönes, dem 11. Jahrhunderte angehöriges, Beispiel der überwölbten romanischen Basilika nachzutragen. Als Eigenthümlichkeit dieser und der südlichen Gegenden finden wir in ihr das über dem ganzen Mittelschiff ausgespannte Tonnengewölbe wieder, dessen Kreuzung mit dem Querschiffe durch eine auf vier starken Pfeilern ruhende Kuppel ausgezeichnet ist. Als Arcadenträger fungiren glatte Rundsäulen von sehr schlanken Verhältnissen, an deren Stelle nur gegen den Eingang zu je drei mit Halbsäulenvorlagen ausgestattete Pfeiler

treten. Im Chor stehen die hohen Säulen dicht nebeneinander und sind mit überhöhten Rundbögen überwölbt. Unter dem Chor befindet sich eine Krypta. Das ganze Innere der Kirche war an Säulen, Archivolten, Wänden und Gewölben mit Malereien ausgestattet, deren figürlichen Theil wir unten (Taf. 49, Fig. 7 und 8) besprechen. — De Caumont, Bulletin monumental, Paris 1846, Ser. 11, Tom. II, p. 226.

Fig. 9 und 10. **Kirche S. Etienne zu Caen.** — In ihrer ganzen kraftvollen Einfachheit lernen wir die Bauweise der Normannen (vgl. Fig. 6 und 7) an einer jener Abteikirchen kennen, welche Wilhelm der Eroberer gegen Ende des 11. Jahrhunderts in seiner Hauptstadt Caen gründete, der Kirche S. Etienne, auch Männerabtei genannt. Die Kirche hat, wie der Grundriss zeigt (Fig. 10), die einfache Kreuzgestalt mit einer Vorhalle und drei Apsiden, von denen sich die beiden kleineren an die auch über das Kreuzschiff hinaus fortgeführten Seitenschiffe anlegen. Das Mittelschiff ist mit, vielleicht später hinzugefügten, Kreuzgewölben überspannt; die Seitenschiffe, durch eine ebenfalls aus späterer Zeit stammende Empore in zwei Stockwerke getheilt, lehnen sich oben mit halben Tonnengewölben gegen die Wände des Mittelschiffes; über der Kreuzung erhebt sich ein aus dem Viereck in's Achteck übergehender Thurm. Die Pfeiler bestehen aus einem rechteckigen Kern, um den sich eine Anzahl Halbsäulen gruppiren; die Details sind einfach, aber von kräftiger Wirkung. Von bedeutender Wirkung ist das Aeussere der Kirche (Fig. 9). Die Mauern sind durch Lisenen, an der Façade durch derbe Strebepfeiler gegliedert; das Wichtigste ist die imposante Thurmanlage. Ausser dem achteckigen Thurm auf der Kreuzung und den kleinen Thürmchen der Querschiffarme steigen an der Westseite zwei schlanke Thürme neben dem Giebel des Langhauses empor. Dieselben sind durch Gesimse in mehrere, mit Blendbögen und Arcaden belebte Geschosse getheilt und tragen an den Ecken ihrer spitzen, mit Erkern ausgestatteten Helme je vier kleinere Spitzthürmchen. — A. de Laborde, Monum. de la France, II, pl. 132, Aeusseres; Daniel Ramée, Manuel de l'histoire de l'architecture, Tom. II, p. 147, Grundriss.

Tafel 43. A.

SPANISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—2. **Cathedrale von Santiago de Compostella.** — Auf den innigen Zusammenhang der romanischen Architektur Spaniens mit Frankreich wurde bereits oben (zu Taf. 42, Fig. 7) hingewiesen. Bei kleinem Bauwerke tritt die Uebereinstimmung beider Länder deutlicher hervor als bei der grossartigen, uns erst in jüngster Zeit genau bekannt gewordenen Cathedrale des berühmten Wallfahrtsortes Santiago de Compostella, welche, wie die Vergleichung der Grundrisse zeigt, fast eine Wiederholung der Kirche S. Saturnin zu Toulouse ist (vgl. Taf. 42. A, Fig. 1—4), nur dass das Langhaus hier nicht fünf, sondern drei Schiffe hat und die Lage des Gebäudes eine andere Lösung der Façade bedingte. Auf einer vierfachen Freitreppe steigt man zu der dreischiffigen, kreuzgewölbten Vorhalle empor, welche, von zwei viereckigen Thürmen flankirt, die ganze Breite der Cathedrale einnimmt. Ein reiches Doppelportal und zwei kleinere Nebenpforten an den Seiten führen von hier in das Innere, welches eine Gesammtlänge von 315 Fuss hat. Das Mittelschiff des Langhauses misst bei 162 Fuss Länge und 27 Fuss Breite eine Höhe von 70 Fuss und ist mit einem von Quergurten getheilten Tonnengewölbe überspannt, an welches die Gewölbe

der Emporen in der Form von halben Tonnen sich anlehnen; die Seitenschiffe darunter haben Kreuzgewölbe. Die Gestalt der Pfeiler mit ihren vier kräftigen Halbsäulenvorlagen und die Ausstattung der Emporengalerien mit ihren doppelten Bögen und Säulen sind aus der Innenansicht (Fig. 2) ersichtlich. Die Seitenschiffe mit den Emporen sind in gleicher Weise auch in dem 212 Fuss langen Querschiff und zwar auch an dessen Schmalseiten durchgeführt. Ostwärts zeigen sich Spuren von zwei an das Querschiff angelehnten Apsiden. Der Chor schliesst halbrund mit niedrigem Umgang und fünf radianten Kapellen. Ebenso wie die Anlage des Grundplans haben auch hervorstechende Theile des Aufbaues, der Kuppelthurm auf der Vierung, die Doppelportale der Querschiffarme und namentlich fast alle Details die grösste Uebereinstimmung mit S. Saturnin zu Toulouse, so dass wir nicht zweifeln können, dass der Bau von Santiago de Compostella nach dem Vorbilde jener Kirche, vermuthlich unter Mitwirkung eines französischen Meisters, ausgeführt worden ist. Da die Weihe von S. Saturnin im Jahre 1096 erfolgte, so mag um jene Zeit etwa der Beginn der Kirche von Santiago de Compostella fallen. Im Jahre 1128 wird bereits deren Pracht gerühmt. Das Jahr 1188 und der Name eines Meisters Matheus finden sich eingezeichnet im Thürsturz des oben erwähnten prachtvollen Westportals, des „Portico de la Gloria“, dessen Bau von ihm herrührt. Er führte auch die unter diesem Portal und den westlichen Theilen des Langhauses liegende zweischiffige Unterkirche mit Kreuzarmen und polygonem Chorschluss, ein Werk von ähnlicher Pracht der Ausstattung wie jenes Portal, aus. — G. Edm. Street, Some account of Gothic Architecture in Spain, London 1865. Pl. IX, pag. 140 ff. —

Fig. 3—4. **Kirche S. Jago zu la Coruña.** — Nördlich von Santiago liegt die befestigte Hafenstadt la Coruña mit mehreren romanischen Kirchen, deren einfachste wir hier vorführen. Es ist ein 44 Fuss weiter einschiffiger Raum, mit Quergurten überspannt, welche jedoch hier kein Tonnengewölbe, sondern einen offenen hölzernen Dachstuhl tragen. Wandpfeiler mit Säulenvorlagen dienen ihnen als Stützen. Im Osten schliessen sich drei Halbrundnischen mit tonnengewölbten Vorräumen an (Fig. 4). Das Aeussere (Fig. 3) trägt ein im Ganzen schlichtes, aber nicht reizloses Gepräge. Die Portale, besonders das der Westfaçade, sind mit Sculpturen geschmückt. Die Detailformen haben den völlig entwickelten romanischen Stil des 12. Jahrhunderts. — Street, a. a. O., Pl. VIII, pag. 138.

Fig. 5. **Kirche S. Isidoro zu Leon.** — Zur Vervollständigung der Aussenansichten von romanischen Denkmälern Spaniens geben wir hier eine Darstellung des südlichen Querschiffarmes der Kirche S. Isidoro zu Leon, eines im Jahre 1149 geweihten Bauwerkes, das in mancher Hinsicht der oben (Fig. 1—2) besprochenen Cathedrale von Santiago de Compostella verwandt ist. Das zierlich ausgeschmückte Portal ist von einem ornamentirten Rundbogen umfasst, innerhalb dessen an der Mauerfläche zwei Statuen angebracht sind. Darüber zieht sich ein stark ausladendes Gesims hin. Das obere Geschoss ist durch eine dreifache Arcadenstellung belebt, in deren Mitte das Fenster liegt. Unter dem Giebel steht noch eine Statue. Ausserdem ist besonders die reich und kräftig gegliederte Apsis bemerkenswerth, welche sich an die Ostseite des Querschiffes anlegt. Der darüber emporsteigende Strebepfeiler gehört dem in gothischer Zeit vorgenommenen Umbau des Chores an. — Street, a. a. O., pag. 126.

Fig. 6. **Kirche S. Esteban zu Segovia.** — Derartige offene Hallen, wie sie die Façade der hier mitgetheilten Kirche S. Esteban zu Segovia umziehen, sind häufig an die spanischen Kirchen angebaut, um Schutz vor der Sonne zu gewähren. Hier steht dieser Porticus in Verbindung mit einem stattlichen Glockenthurm, der zu den schönsten Werken seiner Art

in Spanien gehört. Er wird in fünf Geschossen durch abwechselnd rundbogige und spitzbogige Oeffnungen und Blendarcaden gegliedert. Als Entstehungszeit des Thurmes darf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts angenommen werden. — Street, a. a. O., pag. 187.

Fig. 7. **Cathedrale zu Lugo.** — Auch in den Formen dieses Bauwerks kündigt sich bereits der Uebergang zur Gothik an. Unsere Darstellung bietet die Ansicht des Inneren nach Nordwest; wir sehen den einen Arm des Querschiffes und einen Theil des Langhauses, beide mit spitzbogigen Tonnengewölben überspannt. Die Empore über dem Seitenschiff öffnet sich durch ebenfalls spitzbogige zweigetheilte Triforien von sehr schönen Verhältnissen. Im Uebrigen ist die Durchbildung noch vorwiegend romanisch. In einigen der Mittelschiffarcaden und den entsprechenden Gewölben der Seitenschiffe herrscht sogar der Rundbogen. Diese älteren Theile wurden 1129 durch einen gewissen Maestro Raymundo von Monforte de Lemos begonnen. Der Schluss des Schiffes fiel in das Jahr 1177. Im 13. Jahrhundert baute man den Chor in frühgothischen Formen um. — Street, a. a. O., pag. 131 ff.

Fig. 8. **Kirche S. Vicente zu Avila.** — In der Spätzeit des romanischen Stiles wird auch in Spanien das Kreuzgewölbe die herrschende Form und das Tonnengewölbe tritt zurück. Ein schönes Beispiel dafür, freilich von nicht bedeutenden Dimensionen, aber sehr edel und consequent in der Durchbildung, ist die Kirche S. Vicente zu Avila. Die hohe, geräumige Vorhalle und das dreischiffige Langhaus sind in allen Compartimenten mit Kreuzgewölben überspannt; nur die Flügel des Querschiffes und die Vorlagen der drei östlichen Apsiden haben Tonnengewölbe und über der Kreuzung erhebt sich eine achteckige Kuppel. In der Anlage der Emporen mit ihren Triforien, die sich durch doppelte Bögen öffnen, sowie in manchen Details erkennt man französischen Einfluss. Unter dem Chor befindet sich eine Krypta. Von der Vorhalle führt ein reiches, mit Statuen geschmücktes Portal in das Innere. Rechts und links über der Vorhalle erheben sich zwei Thürme. Der Bau fällt in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. — Street, a. a. O., pag. 170 ff.

Fig. 9. **Cathedrale zu Siguenza.** — Von verwandtem Charakter in der Durchbildung, aber weit grossartiger in den Verhältnissen ist die Cathedrale von Siguenza, deren Inneres wir veranschaulichen. Die gewaltigen Mittelschiffpfeiler sind hier von 20 schlanken Säulenvorlagen umgeben. Darauf setzen die bereits frühgothisch behandelten Kreuzgewölbe auf. Das Mittelschiff hat 34, die Seitenschiffe haben 25 Fuss Breite. In den Oberwänden liegen kleine zweigetheilte Fenster mit je einer kreisförmigen Oeffnung über jedem Fensterpaar. Das Ganze macht den Eindruck ernster Gediegenheit und Kraftfülle. — Street, a. a. O., pag. 204 ff.

Fig. 10. **Die alte Cathedrale von Salamanca.** — Das Innere des alten, unmittelbar neben der gothischen Cathedrale gelegenen Domes von Salamanca hat ebenfalls bereits den Spitzbogen in die Arcaden und Tonnengewölbe aufgenommen. Dagegen trägt die innere Gliederung des Kuppelthurmes, in dessen Wölbung unsere Ansicht hineinblicken lässt, mit ihren stämmigen, durch Rund- und Kleeblattbögen verbundenen Säulen ein noch vorwiegend spätromanisches Gepräge und die Gliederung der Pfeiler, sowie die Profilirung der Bögen sind von strenger Einfachheit. Das Mittelschiff misst nur 26 Fuss Weite. An das Querschiff legen sich, wie bei S. Vicente zu Avila (Fig. 8), drei parallele Apsiden mit tonnengewölbten Vorlagen. Der Bau gehört der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. — Street, a. a. O., pag. 78 ff.

Tafel 44.

ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 9. **Cathedrale von Durham.** — Die Umwandlung der alteinheimischen Bauweise Englands im Sinne des romanischen Stils knüpft sich an den Siegeszug Herzog Wilhelm's von der Normandie (1066). Mit derselben Schnelligkeit und Gewaltsamkeit, mit welcher der Eroberer dem Lande seine neuen Institutionen einpflanzte, führte die ihn begleitende zahlreiche Geistlichkeit den Baustil der Sieger in England ein: an allen Hauptsitzen der kirchlichen Oberherren entstanden noch im 11. Jahrhundert grossartige Kirchenbauten im normannischen Stile, und im Verlaufe des 12. Jahrhunderts gewann dieser englisch-normannische Stil durch Aufnahme mancher nationalen Eigenthümlichkeiten in Grundrissanlage und Ornamentation seine karakteristische Gestalt. Um diese Zeit entstand auch die Cathedrale von Durham, von der unsere Abbildungen eine Anschauung geben. Im Grundriss (Fig. 9) stellt sie sich als ein unverhältnissmässig langer dreischiffiger Raum dar, der von einem zweischiffigen Querbau durchschnitten wird. Die Stützen (Fig. 1) sind theils kräftige, durch zahlreiche Halbsäulen gegliederte Pfeiler, theils aus kleinen Steinen aufgemauerte Säulen von ungemein schwerer Proportion. Die Verbindungsbögen sind in ähnlicher Weise wie in der Cathedrale von Bayeux (Taf. 43, Fig. 6) mit Zickzackornamenten verziert. Aehnliche Ornamente, Spiralen und senkrechte Canneluren verzieren die Schäfte der Säulen, deren Kapitäle die seltsame Form eines achtwangigen Würfels haben. Die Oberwände sind durch Emporengalerien mit starken Würfelsäulchen und rundbogige Oberfenster durchbrochen. Ueber der Kreuzung erhebt sich auf vier gewaltigen, mit Rundbogen überspannten Pfeilern ein quadratischer Thurm, dessen oberer Theil auf unserer Abbildung wegbleiben musste. Dann folgt der dem Hauptschiff gleichgestaltete Chor, dessen Boden sich gegen den Hochaltar in breiten Stufen allmählig erhebt, und endlich hinter dem Hochaltar eine um acht Fuss tiefer liegende Querkapelle, zu welcher Treppen aus den Seitenschiffen des Chors hinabführen. Diese Kapelle, die Gewölbe des Mittelschiffes und die auf unserer Abbildung fortgelassene Vorhalle (in England Galiläa genannt), sowie das grosse westliche Fenster sind spätere Zusätze. — Topham, Some account of the cathedral church of Durham, London 1809.

Fig. 2. **Krypta der Cathedrale von York.** — Sehr charakteristisch für das schwerfällige Wesen dieser englisch-normannischen Bauweise ist die im Jahre 1829 bei Gelegenheit eines Neubaues aufgedeckte Krypta der Cathedrale von York, als deren Entstehungszeit man mit Sicherheit die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ansetzen kann. Sie ist dreischiffig und mit Kreuzgewölben überspannt, welche in geringer Höhe auf starken Rundsäulen und den entsprechenden Wandpfeilern ruhen. An den verbindenden Rundbögen findet sich das Zickzackornament der normannischen Kirchen Frankreichs wieder (vgl. Taf. 43, Fig. 6). Von den sonstigen Details geben wir unten (Fig. 6—8) genauere Darstellungen. — Britton, The history and antiquities of the metropolitan church of York, Pl. III.

Fig. 3. **Cathedrale von Canterbury.** — Die Cathedrale von Canterbury rührt von dem Erzbischof Lanfrancus, früherem Abt von S. Etienne zu Caen (vgl. Taf. 43, Fig. 9), her; sie hatte auch ursprünglich mit der letztgenannten Kirche, den Beschreibungen nach, die grösste Aehnlichkeit; allein von dem jetzt stehenden Bau scheint nur ein sehr geringer Theil noch dem 11. Jahrhundert anzugehören. Der östliche Abschnitt des südlichen Seitenschiffes, in welchen unsere Abbildung mit der Aussicht auf den östlichen Abschluss des Chores blicken lässt, zeigt neben romanischer

Anlage manche gothische Zusätze. Die Säulenpfeiler wechseln, wie bei der Cathedrale von Durham (Fig. 1), mit Rundsäulen ab. An Bögen bemerkt man die reichste Anwendung des normannischen Zickzackornaments. Wilde, Twelve perspective views of the exterior and interior parts of the metropolitan church of Canterbury, London 1807, pl. 8.

Fig. 4. **Krypta der Cathedrale von Canterbury.** — Zu den ältesten Theilen der Cathedrale von Canterbury gehört ohne Zweifel die umfangreiche Krypta, welche von Lanfrancus erbaut und von Ernulfus um's Jahr 1096 nach Osten zu erweitert wurde. Sie ist ein durchaus normannischer Bau, von starken Pfeilern getragen, welche den Pfeilern der Oberkirche entsprechen. Um den halbrunden Schluss der Mittelhalle sind Doppelsäulen herumgeführt, von deren Kapitälen sich die Gewölbegurten zu den Wänden des Umgangs hinüberspannen. — Wilde, a. a. O., pl. 2.

Fig. 5. **Arcaden der Cathedrale von Gloucester.** — Wie die erwähnten beiden Hauptkirchen, so besteht auch die Cathedrale von Gloucester aus mehreren, der Zeit nach weit auseinander liegenden, Bauten. Besonders deutlich zeigt sich dies an den Seitenwänden des Mittelschiffes, von denen unsere Abbildung den Aufriss gibt. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts, wahrscheinlich unmittelbar nach dem im Jahre 1088 erfolgten Brande begonnen, ruhen dieselben auf Reihen von Rundsäulen, deren Verhältnisse jedoch um etwas schlanker sind als die der Cathedrale von Durham (Fig. 1). Ueber den eckig profilirten Rundbögen läuft als zweites Geschoss eine kleine Emporengalerie hin, deren Bögen auf theilweise gekuppelten, theilweise freistehenden Säulchen ruhen. Die Fensterreihe darüber wird dann, ähnlich wie bei der Cathedrale von Durham, zum Theil von den gothischen Kreuzgewölben verdeckt, deren Rippen sich auf Gruppen kleiner Säulchen, die in den Arcadenzwickeln plötzlich abbrechen, stützen. Diese Gewölbeconstruction ist wahrscheinlich erst bei einem zu Anfang des 14. Jahrhunderts vorgenommenen Neubau hinzugefügt. — Topham, Some account of the cathedral church of Gloucester, London 1809, Pl. XII.

Fig. 6—8. **Kapitäle und Basis aus der Krypta zu York.** — In den Details der englisch-normannischen Bauten offenbart sich eine entschiedene Lust an phantastischen und willkürlichen Gestaltungen. Als Belege dafür geben wir hier Basis und Kapitäl einer Rundsäule aus der Krypta von York (Fig. 6 und 7). Durch starke Rundstäbe zusammengehalten, streben eine Menge getrennter, faltenartiger Körper aus dem Schafte hervor, bei dem Kapitäl in die polygonale Form übergehend, an der Basis unmittelbar auf den Boden gestützt. An einem andern Kapitäl aus derselben Krypta (Fig. 8) ist der Knauf mit flachem Blattwerk und Bandverschlingungen von der auf dem Festlande üblichen romanischen Bildung ausgestattet. — Britton, a. a. O., Pl. II, Fig. F, G und D.

Tafel 45.

DEUTSCHE UND NORDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Kirche zu Hecklingen.** — Die Reihe der deutschen Werke romanischen Stils beginnen wir mit einigen Denkmälern in den sächsischen Landen, welche den Stil in ungemein strenger und schlichter Ausbildung zeigen. Die Klosterkirche zu Hecklingen hat die normale Form der dreischiffigen Basilika mit ziemlich weit ausladendem Querschiff und drei Apsiden, deren mittlere durch ein vorgelegtes Quadrat zum Chor erweitert ist. Die Oberwände werden von abwechselnden Säulen und Pfeilern getragen. Die ungetheilten Mauermassen, die glatten Bogenleibungen und

die einfache Holzdecke geben dem Ganzen ein sehr alterthümliches Gepräge. Die Kapitäle haben die gewöhnliche Würfelform; die Pfeiler zeigen in den eingelassenen Ecksäulchen Ansätze zu reicherer Gliederung; eine absonderliche Zuthat sind die grossen schwebenden Engelfiguren über den Säulen, über deren Köpfen sich das Gesims rundbogig emporbiegt; sie sind in Stuck gearbeitet und tragen Spuren früherer Bemalung. Der Bau wird in das Jahr 1130 gesetzt; die zwischen die Hauptarcaden eingesetzten, auf kelchbekrönten Säulen spitzbogig gewölbten Emporen müssen jedoch einer späteren Zeit angehören. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzogl. anhaltischen Landen, Leipzig 1841, Taf. 29.

Fig. 2 und 3. **Klosterkirche zu Paulinzelle.** — Die zu Anfang des 12. Jahrhunderts gegründete Kirche des Benedictiner-Nonnenklosters Paulinzelle, als schönste Ruine des Thüringerwaldes bekannt, gewährt uns den Anblick einer reinen Säulenbasilika von schlichter, aber sehr edler Durchbildung. Ihre ältesten Theile sind das dreischiffige Langhaus und das Querschiff, an welches etwas später der stattliche Chorbau mit seinen fünf Apsiden angebaut wurde; dieser späteren Vergrösserung gehört auch die im Westen befindliche Vorhalle an (Fig. 3). Am Aufbau des Inneren (Fig. 7) heben wir besonders die Decoration der Wandflächen des Mittelschiffes durch schachbrettartig verzierte Streifen hervor, welche die Bögen der Arcaden rechtwinklig einschliessen. Die Säulen sind schlank, und mit eckblatt-verzierten attischen Basen und einfachen Würfelkapitälen ausgestattet. Die Aussenmauern werden durch Rundbogenfriese und in der unteren Fensterreihe durch schmale Lisenen belebt. Das grosse Eingangsportal, jetzt innerhalb der angebauten Vorhalle befindlich, zeichnet sich durch Schönheit der Verhältnisse und reiche Decoration aus. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich schwarzburg'schen Landen, Leipzig 1843, Taf. 14a und b; Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, München 1844, Heft 1, Taf. 3.

Fig. 4 und 5. **Dom von Naumburg.** — Wir fügen den Darstellungen aus dieser Bauperiode in Deutschland ein Beispiel des sogenannten Uebergangsstiles ein, den Dom zu Naumburg, dessen Haupttheile, mit Ausnahme der aus früherer Zeit stammenden Krypta und der in gothischem Stil hinzugefügten beiden Chöre, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Er zählt schon in der Grundrissanlage (Fig. 5) zu den bedeutendsten Werken jener Zeit. Die consequente Durchführung des Spitzbogengewölbes im Innern gibt ihm, wie die Ansicht auf Fig. 4 zeigt, einen gothischen Charakter. Doch zeigt sich das Festhalten am romanischen Schema darin, dass mit Ueberschlagung je eines als Träger der Seitenschiffgewölbe fungirenden Pfeilers die Gewölbe des Mittelschiffes in fast quadratischer Form zum nächstfolgenden Pfeiler hinübergespannt sind. Die Arcaden des Innern haben durchgehend die breite Spitzbogenform; an den Fenstern dagegen ist der Rundbogen noch beibehalten. Derselbe zeigt sich auch an der auf unserer Ansicht mitgetheilten Wand, welche den bis in das Querschiff erweiterten Chor, zu dem die Eingangstreppe links hineinführt, gegen den Flügel des Querschiffes abschliesst. Ebenso ist die Durchbildung aller Details noch vorwiegend romanisch, und zwar von sehr edler, in einzelnen Theilen ungemein anmuthiger Bildung. — L. Puttrich, Der Dom von Naumburg, mit Text von Lepsius, Leipzig 1840, Taf. 2 und 10.

Fig. 6. **Schlosskapelle zu Freiburg.** — Unter der nicht unbeträchtlichen Anzahl deutscher Schlosskapellen romanischen Stiles zeichnet sich die Kapelle von Freiburg an der Unstrut, der damaligen Residenz der Landgrafen von Thüringen, durch einige constructive Besonderheiten und grosse Zierlichkeit in der Durchbildung aus. Sie stellt sich uns dar als ein quadratischer Raum, dessen Decke durch vier Kreuzgewölbe hergestellt

wird, welche in der Mitte in einem einzigen, mit vier Säulen umstellten Pfeiler ihre gemeinsame Stütze finden. An den vier zu den Wänden hinübergeschwungenen Rundbögen ist die tiefeinschneidende rundbogige Zackenverzierung und an den Kreuzrippen die Senkung des Schlusssteines, als eine auf orientalische Muster hinweisende Eigenthümlichkeit, hervorzuheben. Die Details der Säulenkapitäle sind von vortrefflicher Arbeit. Unter dem vorgeführten Raum befindet sich dann noch ein zweites, gleichgrosses Gemach, zu dem die Gitteröffnung im Boden hinabführt, und welches als Gesindekirche benützt wurde. Seine Decke ist in der Mitte durch einen starken Gurtbogen untertheilt, welcher somit dem darüber stehenden Säulenpfeiler der oberen Kapelle zur unmittelbaren Stütze dient. Der Bau fällt in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. — L. Puttrich, Die Stadtkirche und Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut, Leipzig 1839, Taf. 7.

Fig. 7. **Portal der Schottenkirche zu Regensburg.** — Als eines der merkwürdigsten Beispiele des romanischen Portalbaues in Deutschland geben wir hier das Nordportal der Schottenkirche S. Jacob zu Regensburg, deren Ausbau dem 13. Jahrhundert angehört. Die Gestaltung der Thür zeigt jene schräg vertieften Rundbogenstellungen auf reich ausgeschmückten Säulen, wie wir sie bereits wiederholt an romanischen Portalbauten gefunden haben. Daran schliessen sich zu beiden Seiten mehrere Reihen kleiner rundbogiger Arcaden an, welche theils auf seltsame knieende Gestalten, theils auf Säulchen sich stützen. Ueber den Säulen des Portals, im Bogenfelde und an den Wänden der Kirche bemerkt man zahlreiche, theils biblische, theils phantastische Sculpturen, deren Stil besonders in den Thiergestalten an den Seitenwänden in's barock Abenteuerliche ausartet. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. 90, Taf. 1.

Fig. 8. **Kirche von Warnheim in Schweden.** — Die hier mitgetheilte Kirche von Warnheim in Schweden ist das bedeutendste romanische Baudenkmal des Landes. Sie gehört zu einem in der Mitte des 12. Jahrhunderts gegründeten Cisterzienserkloster. Die Ansicht gewährt den Einblick in den Chorraum, dessen halbkreisförmige Apsis von einem Umgang umschlossen wird. Schiff und Chor sind mit Kreuzgewölben überspannt, welche auf schlanken, reichgegliederten Pfeilern ruhen. — Nach einem Kupferstich von J. v. d. Aveelen, in der Suetia antiqua et hodierna, vom J. 1705.

Fig. 9—12. **Kirche von Urnes in Norwegen.** — Eine ganz eigenthümliche Gestalt gewann die romanische Kunst der skandinavischen Länder im Holzbau. Die Kirche von Urnes im Stift Bergen, wahrscheinlich mit den übrigen Gebäuden gleicher Gattung dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörig, zeigt uns denselben in seiner höchsten, kräftig durchgebildeten Einfachheit. Sie hat die Form einer dreischiffigen Basilika, deren niedrige Seitenräume schräge Holzdächer tragen, während der mittlere Raum mit einem aus Brettern gefügten Tonnengewölbe überspannt ist. Daran legt sich ein geradlinig abgeschlossener Chorraum, vor welchem eine offene Arcadengalerie mit einem Cruzifix angebracht ist. Das Ganze bildet ein dem Quadrate sich annäherndes Rechteck und besteht in allen seinen Theilen aus ineinandergefügten und mit Moos verstopften Brettern und Balken. Die Kapitäle (Fig. 11 und 12) haben die ausgeprägte romanische Würfelform, nur mit der Abweichung, dass der Uebergang aus dem Viereck in die Rundung des Schaftes in concaver Linie hergestellt ist, und sind mit phantastischen Ranken- und Thiergebilden von trefflicher Arbeit geschmückt. Auch an dem Aeusseren findet sich dieses geschnitzte Ornament, von dessen schlangenartig gewundenen Mustern Fig. 10 ein Beispiel gibt. — Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens, Dresden 1837, Heft II. Taf. 3.

Tafel 46.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Abteikirche von Laach.** — Die romanischen Bauwerke der Rheinlande übertreffen an Reichthum und Mannigfaltigkeit alle andern deutschen Werke dieser Periode, und zwar sowohl in der Anlage als auch im Aufbau und in der Durchbildung. Nach allen diesen Seiten hin ist die Abteikirche zu Laach unweit Andernach ein imposantes Muster. Dieselbe wurde im Jahre 1093 begonnen, erhielt ihre Vollendung jedoch erst nach mehreren Unterbrechungen im Jahr 1156. In der Grundrissanlage (Fig. 2) zeichnet sie sich durch die Verdoppelung des Chores aus, an dessen westliche Apsis ein Kreuzgang von höchst zierlicher Ausstattung angebaut ist, der jedoch, wie die hellere Schraffirung auf unserer Tafel andeutet, erst in späterer Zeit hinzugefügt wurde. An eben dieser westlichen Seite legt sich dem Langhause ein schmales Querschiff vor, welches an beiden Enden durch einen schlanken, halbrunden Thurm abgeschlossen wird. Weit bedeutsamer gestalten sich die entsprechenden Theile auf der Ostseite. Das Querschiff ist hier weit ausladend und von ansehnlicher Breite, der Chor lang hinausgerückt und neben seiner Hauptapsis befinden sich zwei kleinere Seitenapsiden, welche vermittelst zweier viereckiger Thürme mit dem Chorbaue zusammenhängen. Das Langhaus ist, wie bei fast allen romanischen Kirchen der Rheinlande, mit Kreuzgewölben überdeckt, deren Zahl in dem Mittelschiff dieselbe wie in den Seitenräumen ist; die Gewölbe stützen sich auf weit abstehende, einfach und kräftig durchgebildete Pfeiler. Ueber der Kreuzung erhebt sich eine auf achteckigem Unterbau ruhende Kuppel. Das Aeussere (Fig. 1) erhält sein lebendiges, malerisches Aussehen durch die bedeutende Anzahl der verschiedengestalteten Thurmbauten und die entsprechend reiche, doch keineswegs überladene Ausstattung der Mauermassen. Zu der höchsten Höhe steigt der mittlere Westthurm auf; niedriger und bedeutend stärker ist der Kuppelthurm über der östlichen Kreuzung; das umgekehrte Verhältniss besteht zwischen den beiden Thurmpaaren an den Seiten; die Thürme mit ihren theils zelt-, theils pyramidenförmigen Dächern bilden auf diese Weise eine Gruppe von mannigfach abwechselnden Gestaltungen. Die Mauerflächen sind durch Lisenen gegliedert, welche an einzelnen Theilen des Baues, den inneren Stockwerken entprechend, durch Gesimse unterbrochen werden; eine ähnliche Gliederung haben die Thürme. Unter allen Dachgesimsen und an den Thürmen unter den Gesimsen der oberen Stockwerke läuft der romanische Rundbogenfries hin. — S. Boisserée, Denkmale der Baukunst vom XIII. Jahrh. am Niederrhein, München 1833, Taf. XXV und XXVI.

Fig. 3. **Domkirche von Limburg an der Lahn.** — Bei aller Mannigfaltigkeit bewahrt der romanische Stil in dem soeben betrachteten Bauwerke noch viel von seinem ursprünglich ernsten, feierlichen Charakter. Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts, als der Reichthum an Gliederungen sich immer höher steigerte und eine Anzahl neuer Constructionsformen, unter denen die Spitzbogenwölbung die hervorstechendste ist, den Grundplan und den inneren Aufbau umzugestalten begann, entstand der sog. Uebergangsstil oder romanische Spitzbogenstil, von dem uns in der Domkirche zu Limburg an der Lahn ein interessantes Beispiel entgegentritt. In der Anlage eine dreischiffige Basilika mit quadratischen Gewölben in Haupt- und Seitenschiffen und mit weitausladendem Querschiffe, an welches sich drei Apsiden lehnen, ist dieselbe vornehmlich wegen der mannigfaltigen und abweichenden Disposition ihres Inneren den Bauten des

Uebergangsstiles beizuzählen. Die Seitenschiffe sind in zwei Stockwerke eingetheilt, welche sich gegen das Mittelschiff durch spitzbogige Arcaden öffnen; darüber hin läuft noch ein Triforium aus kleinen, ebenfalls spitzbogigen Arcaden, über denen sich die rundbogigen Oberfenster erheben. Die spitzbogigen Gewölbe erhalten durch eine Mittelrippe eine sechsfache Theilung und neigen auch in den Profilen ihrer Rippen zur Gothik hin. Auf jene Anlage der Triforien scheinen französische Bauten, besonders die Cathedrale von Noyon, eingewirkt zu haben. Andere Eigenthümlichkeiten des Domes von Limburg sind durchaus rheinischer Natur. So die Ausbildung der meisten Details, die reiche Thurmanlage u. A. Die Kirche wurde 1235 geweiht. — Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, II, Taf. 8.

Fig. 4. **Stiftskirche S. Aposteln zu Köln.** — Ebenfalls in die spätromanische Periode gehört die auf Grund eines älteren Baues im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts neugebaute und im Jahre 1219 überwölbte Kirche S. Aposteln zu Köln. Die bemerkenswertheste Eigenthümlichkeit in ihrer Anlage ist der halbrunde Abschluss der beiden Querschiffarme und deren enge Zusammenordnung mit dem Chorraum. Dazu kommt die überaus reiche Gliederung der Mauern durch Gesimsbänder, Friese und Arcadengalerien, sowie die höchst malerische Anlage der in Höhenverhältnissen und Situirung wohlabgewogenen Thürme. Die Ausführung der Details steht mit der Gesammtcomposition nicht auf gleicher Höhe. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. XVI.

Fig. 5 und 6. **Dom zu Worms.** Der Dom von Worms mag in der Anlage (Fig. 6) noch dem Anfange des 12. Jahrhunderts entstammen: in diese Zeit gehören insbesondere die unteren Theile der westlichen, den tief ausladenden Chor einschliessenden Rundthürme; später ist der Bau der östlichen Theile und die schwülstige Umgestaltung der Gewölbträger zu starken Bündelpfeilern. Das Aeussere (Fig. 5) ist von ähnlichem Reichthum wie die soeben betrachteten Bauwerke. Im Detail herrscht hier noch durchgängig der romanische Stil; an den Gewölben des Inneren dagegen und namentlich am westlichen Chor, dem spätesten Theil des ganzen Baues, kommt der Spitzbogen neben dem Rundbogen vor. — Moller, a. a. O., I, Taf. V und XVII.

Fig. 7. **Kirche von Gelnhausen.** — In der Kirche der kleinen, besonders von den Hohenstaufen begünstigten Reichsstadt Gelnhausen macht sich der beweglichere, dem gothischen Stile zustrebende Charakter dieser späteren rheinisch-romanischen Bauten vornehmlich in den mannigfach gebrochenen und geschweiften Formen der Arcaden, Fenster und Bogenfriese bemerkbar. Ausser dem Spitzbogen tritt namentlich der Kleeblattbogen mit seinem lebhaft bewegten Rhythmus hervor. Die Arbeit an den Details des Inneren zeigt den rheinischen Romanismus in seiner vollen Blüthe. Der Bau fällt in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Moller, a. a. O., I, Taf. XX.

Fig. 8 und 9. **Säulenkapitäle aus dem Kapitelsaale am Dom zu Mainz.** — Als Beispiele schöner Detailbildung rheinisch-romanischen Stils geben wir hier zwei dem 12. Jahrhundert angehörige Säulenkapitäle, welche dem Kapitelsaale am Dom zu Mainz entnommen sind. Dieselben haben die Form von Kelchen, wie sie neben der gewöhnlichen schwereren Würfelbildung sich häufig vorfindet, und sind mit einer einfachen viereckigen Platte bedeckt. Die Formen ihres vegetabilischen Schmuckes, namentlich die von Fig. 8, schliessen sich an korinthische Motive an, sie zeigen dieselben jedoch in freier Umgestaltung. Ihre Durchbildung ist kräftig und die Technik von grosser Sauberkeit und Feinheit. — Moller, a. a. O., I, Taf. IX.

Fig. 10. **Dom zu Bamberg.** — Von dem Dom zu Bamberg, dem

glänzendsten Denkmale des deutschen Uebergangsstils, theilen wir die östliche Ansicht in perspectivischer Verkürzung mit. Das Gebäude präsentirt sich von hier aus gesehen zunächst als ein Werk von noch vorwiegend romanischem Charakter, das in der reichen Gliederung seiner Mauerflächen, Portale und Galerien manche Aehnlichkeit mit den Bauten der Rheinlande hat. Man bemerkt im Vordergrunde die polygome Apsis des östlichen (S. Georgen-) Chores mit ihren reich decorirten Fenstern, daneben die rundbogigen Portale und etwas weiterhin das glänzendste derselben, die sogen. goldene Pforte, welche in das nördliche Seitenschiff hineinführt. In allen diesen Theilen und in den beiden stattlichen Ostthürmen herrscht der romanische Stil. Das weit ausladende westliche Querschiff dagegen und die beiden schlanken Westthürme mit ihren durchbrochenen Eckthürmchen gehören zu den frühgothischen Theilen, welche erst im Jahre 1274 ihre Vollendung erhielten. Die östlichen Theile stammen, bis auf die oberen Stockwerke der Thürme, aus dem zwölften Jahrhundert. Das Ganze hat eine Länge von 335 Fuss. — Chapuy, Allemagne monumentale et pittoresque, Paris, livr. XI.

Tafel 46. A.

POLYCHROMIE ROMANISCHEN STILES.

Deckengemälde in der St. Michaelskirche su Hildesheim. — Wir sind in den Denkmälern romanischen Stiles wiederholt auf Reste farbiger Decoration gestossen, welche auf den ausgedehntesten Gebrauch der Polychromie bei der inneren Ausschmückung der Räume in dieser Periode schliessen lassen. Um das dabei befolgte System an einem grösseren Beispiele darzulegen, geben wir hier ein Stück der berühmten Malereien an der Holzdecke der St. Michaelskirche zu Hildesheim aus der Spätzeit des römischen Stiles. Das vortrefflich erhaltene Werk steht in den Ländern diesseits der Alpen in seiner Art einzig da. Die ganze Decke enthält in dem mittleren Streifen acht solcher grösseren Felder, wie wir deren hier drei veranschaulichen. Diese Felder geben zusammen ein Bild des Stammbaumes Christi, der sogen. Wurzel Jesse. In dem ersten Felde sind Adam und Eva dargestellt, in dem zweiten der ruhende Abraham, aus dem der Stammbaum Christi herauswächst, dann folgen David und drei andere Könige seines Geschlechts (vergl. Taf. 49. A, Fig. 15), ferner die thronende h. Jungfrau (diese und zwei der Könige sieht man auf unserer Tafel), endlich Christus auf dem Regenbogen. Kreise, Vierpässe und Rauten dienen diesen Figuren als Umrahmungen. In die so entstehenden Ecken des Mittelstreifens sind kleine Brustbilder von Propheten und Patriarchen, umgeben von Rankenwindungen, hineincomponirt. Daran schliessen sich dann auf jeder Seite zwei Reihen von Einzelgestalten, theils in ganzen Figuren, theils in Brustbildern dargestellt, Engel und Heilige, mit Schriftbändern und Umschriften, in oblongen und kreisrunden kleinen Feldern. Die Zeichnung ist in breiten, oft eckig abgesetzten Strichen ausgeführt, die Malerei bei aller Frische und Mannigfaltigkeit der Farben keineswegs unruhig, die Gesammtwirkung prächtig und würdevoll. — Nach dem Farbendruck von J. M. Kratz in Hildesheim, 1856.

Tafel 47.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Christi Kreuzabnahme an den Externsteinen.** — Die bildenden Künste nahmen bei den Völkern des Nordens früher einen neuen Aufschwung als in Italien, und zwar hat Deutschland den Vortritt gerade auf dem Gebiete, welches am meisten vernachlässigt war, auf dem der Steinsculptur. Zu den ältesten hierher gehörigen Werken zählen die berühmten Externsteine bei Horn in Westfalen. Dieselben befinden sich zur Seite des Eingangs einer in den natürlichen Felsen gehauenen Kapelle und stellen in kolossalen Reliefſiguren die Abnahme Christi vom Kreuze dar. Ein bärtiger Mann hat eben den Leichnam des Herrn auf sich genommen, den ein anderer, der noch das Kreuz umfasst, losgelöst zu haben scheint. Zur Seite stehen rechts Johannes und links Maria, welche das Haupt des Erlösers hält. Oben sind in den Ecken allegorische Gestalten der Sonne und des Mondes angebracht, welche in lebhaften Geberden ihre Trauer bezeugen. Zwischen ihnen senkt sich eine nicht mit Sicherheit zu erklärende, mit dem Heiligenschein umgebene Figur, segnend und eine Kindergestalt nebst einer Kreuzesfahne im Arme tragend, vom Himmel herab. Die meisten Erklärer wollen in ihr Gott Vater mit der Seele des gestorbenen Erlösers, Andere den Heiland selbst mit der allegorischen Figur der geretteten Menschheit im Arme erkennen. Die Reliefs sind leider arg zerstört; aber das Walten des frischen Gefühls, das in einigen Zügen ergreifend hervorbricht, ist unverkennbar. Die Composition verräth das Bestreben nach symmetrischer Anordnung und möglichst gleichmässiger Füllung des Raumes. Unter der Hauptdarstellung befindet sich ein symbolisches Reliefbild des Sündenfalls, welches seiner zu schlechten Erhaltung wegen auf unserer Abbildung weggelassen werden musste. Da die Weihe der Felsenkapelle in das Jahr 1115 fällt, nimmt man diese Zeit auch für die Entstehung der Bildwerke an. — Massmann, Der Externstein in Westfalen, Weimar 1846, Taf. I.

Fig. 2. **Opfer Abraham's, Relief aus der Kirche zu Wechselburg.** — Die Kirche von Wechselburg, ein dem Ausgange des 12. Jahrhunderts entstammender romanischer Bau, trägt an der Balustrade ihrer Kanzel, welche nach Art der altchristlichen Ambonen (Taf. 34, Fig. 7) auf einem Unterbau von Säulen und Bögen ruht, eine Anzahl von Steinreliefs, von denen das mitgetheilte Opfer des Jsaak durch Abraham zu der östlichen Seite gehört. Schon hat Abraham an den Sohn, einen Knaben von sehr derben Körperformen, Hand angelegt und das Schwert in lebendiger, fast pathetischer Bewegung hoch geschwungen, als der von links herbeischwebende Engel die Waffe zurückhält und den am Boden im Buschwerk versteckten Widder ihm als Ersatz für den Sohn bezeichnet. — Diese Reliefs, die dem Beginne des 13. Jahrhunderts angehören, stehen bereits auf einer hohen Stufe künstlerischer Ausbildung. Sie theilen den feierlichen Ernst mit den byzantinischen Werken, sie zeigen in der Schönheit der Körperformen, in dem Wurfe der Gewänder ein feines und lebendiges Verständniss der antiken Muster und bezeugen zugleich, dass man damals schon die überkommenen Formen mit Freiheit den eigenen Gedanken zu vermählen wusste. Auch in der Technik nehmen diese Werke schon eine ganz respectable Stellung ein; sie sind in Sandstein ausgeführt und waren ursprünglich alle bemalt. — L. Puttrich, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I, Abth. 1: Die Schlosskirche zu Wechselburg, Taf. 11, Fig. C.

Fig. 3. **Thronender Christus, Relief in derselben Kirche.** — Diese Darstellung ist der südlichen Seite der Wechselburger Kanzel entnommen.

Es ist der thronende Christus, mit der Linken das Wort Gottes umfassend, die Rechte segnend erhoben und um das Haupt die Aureole. Die Figur ragt in hohem Relief aus einer tiefen ovalen Nische hervor, welche von den Symbolen der vier Evangelisten, Engel, Adler, Stier und Löwe, in weniger erhabenem Relief umgeben ist. — Puttrich, a. a. O., Taf. 5.

Fig. 4—6. **Sculpturen an der goldenen Pforte zu Freiberg.** — Gleichzeitig mit den Reliefs zu Wechselburg (Fig. 1 und 2) oder wenig später, um die Mitte des 13. Jahrhunderts, entstanden die berühmten Sculpturen an der goldenen Pforte des Domes von Freiberg im Erzgebirge. Die zahlreichen Darstellungen sind in folgender Weise angeordnet. An den abgeschrägten Portalwänden stehen auf jeder Seite vier von Säulchen getragene Statuen, links (Fig. 4) die schön bewegte Gestalt Daniel's, dann die Königin von Saba, der jugendliche Salomo, endlich Johannes der Täufer; rechts (Fig. 5) Noah oder Aaron, wiederum eine gekrönte weibliche Figur, David und eine männliche Gestalt, die vielleicht als Johannes der Evangelist zu erklären ist. Ueber dem Thürsturz ist das in Fig. 6 dargestellte Relief, die Anbetung der heiligen drei Könige, ausgemeisselt: Maria thront in der Mitte, in reicher Gewandung und mit einem kronenähnlichen Aufsatz auf dem Haupte; sie schlingt die Linke um das auf ihrem Schoosse sitzende Kind, welches die rechte Hand segnend erhebt, und hält in der Rechten einen kugelartigen Gegenstand. Ihr zur Rechten knieen die Könige des Morgenlandes, ihre Gaben darreichend; zur Linken steht der Jungfrau zunächst der Erzengel Gabriel in schön gefalteter Gewandung mit dem Scepter in der Rechten, und etwas weiter entfernt sitzt Joseph, auf seinen Stab gestützt. Zu jeder Seite von Maria's Haupt ist das Brustbild eines schwebenden Engelknaben angebracht. In diesen Bildwerken und besonders in dem zuletzt beschriebenen bewundert man vor Allem die Kunst, mit welcher die Composition den Gesetzen des auszufüllenden Raumes und der architektonischen Umgebung angeschmiegt ist. Sie zeigen daneben in noch höherem Grade als die Reliefs von Wechselburg die Durchdringung der vom Alterthum entlehnten Formen und Motive mit dem Geist und der Empfindung der mittelalterlichen Kunst. Sie sind die edelste Blüthe der sächsischen Plastik romanischen Stils. Auch hier war Bemalung und Vergoldung angewendet. — Die weiteren Darstellungen, welche in Reihen über dem Halbrund der Pforte folgen: Gott Vater mit Engeln, Christus als Knabe mit Heiligen, der heil. Geist in Gestalt der Taube mit den Aposteln und endlich das Weltgericht, mussten auf unserer Tafel fortbleiben. — Puttrich, Die goldene Pforte der Domkirche zu Freiberg Taf. 4 und 5.

Fig. 7 und 8. **Siegel deutscher Kaiser.** — Zur Ergänzung der Darstellungen aus dem Kreise der grossen Plastik ziehen wir hier zwei Werke der deutschen Stempelschneiderei herbei, welche aus dem 10. und 13 Jahrhundert stammen, somit die beiden äussersten Grenzen der romanischen Kunst bezeichnen. Fig. 7 ist ein Siegel Kaiser Otto's I. und einem Wachsabdruck an einer Urkunde vom Jahre 956 nachgebildet, worin der Kaiser die Schenkung eines Dorfes im Anhaltischen an die Kirche von Magdeburg documentirt. Das Bild des Kaisers hat den starren, byzantinischen Typus; die Umschrift lautet: Otto Imp(erator) Aug(ustus). Fig. 8 ist ein Siegel Kaiser Friedrich's II., worauf er den deutschen Rittern zu Mörle ihre Rechte und Privilegien bestätigt. Die Darstellung ist weit reicher in den Details und von feinerer Arbeit als bei dem anderen Siegel; in der Anordnung und im Ausdruck herrscht jedoch auch hier noch der byzantinische Typus vor. Die Inschrift lautet: Fridericus Dei gra (tia) Romano (rum) Rex semper Augustus, und in einem inneren Rand ist hinzugefügt: et rex Siciliae. — Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde,

Darmstadt 1833, II, Taf. 4, n. 1 (Fig. 8); v. Dreihaupt, Beschreibung des Saalkreises, Halle 1755, p. 13 (Fig. 7).

Fig. 9 und 10. **Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, Broncereliefs am Dom zu Hildesheim.** — Den deutschen Erzguss jener Zeit repräsentiren wir durch zwei Reliefs vom Dome zu Hildesheim, welche ihre Entstehung dem kunstsinnigen Bischof Bernward verdanken, der mit Willigis von Mainz und Meinwerk von Paderborn als einer der Hauptpfleger deutscher Kunst in jener Epoche dasteht. Die Bildwerke befinden sich an den Flügeln der Kirchenthür und enthalten in 16 Feldern die Geschichte Christi und des ersten Menschenpaares. Letzterer, welche die linke Seite einnimmt, gehören die mitgetheilten Darstellungen an. Auf der ersten derselben (Fig. 9) sehen wir Adam und Eva zwischen Bäumen; Eva hält in jeder Hand einen der verhängnissvollen Aepfel, von denen Adam bereits einen empfangen hat. Um den Baum zur Rechten ringelt sich die Schlange; ein drachenartiges Thier sitzt in den Zweigen des Baumes zur Linken. Auf Fig. 10 befindet sich dann die Strafe des Ungehorsams dargestellt. Der Cherub, eine langbekleidete, geflügelte Gestalt, treibt die Schuldigen mit gezücktem Schwerte aus dem Paradiese, dessen Pforte durch die zur Rechten Adam's befindliche Architektur angedeutet ist. Der Stil der Bildwerke ist roh und ungefüge, aber voll frischer und eigenthümlicher Naturanschauung. Das Relief hebt sich stark ab, namentlich die Oberkörper und Köpfe sind in der Regel ganz frei gearbeitet. — Die Thür wurde im Jahr 1015 aufgerichtet; etwas jünger ist die daran befindliche Inschrift, worin Bernward nach seinem Tode als Stifter des Denkmals genannt wird. — Müller, a. a. O., I, Taf. 14.

Fig. 11. **Das Abendmahl, Steinrelief an der Kirche S. Germain des prés zu Paris.** — Ausser Deutschland ist besonders Frankreich ungemein reich an Werken frühmittelalterlicher Steinsculptur. Ein Beispiel mag das hier angefügte Relief von dem Portale der Kirche S. Germain des prés zu Paris geben, das in den Anfang des 11. Jahrhunderts gesetzt wird. Es ist ein ziemlich roher Versuch, das Abendmahl des Herrn darzustellen. Zehn Jünger sitzen in einer Reihe mit Jesus an der Tafel; Johannes lehnt, ganz auf den Tisch herabgebeugt, den Kopf an den Busen des Herrn; vorne kniet, mit einem Kelch in der Hand, Judas Ischarioth. Die Deutung dieses letzten Motivs ist schwierig. Der Herr scheint soeben in ihm den Verräther anzudeuten und die Jünger drücken mit bedeutungsvollen Geberden ihre Gefühle darüber aus. Die Composition passt sich streng der schmalen Fläche des Thürsturzes an. — D'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens, Sculpt., tav. XXIX, Fig. 10.

Tafel 48.

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Schöpfung des Weibes und Sündenfall, Steinrelief am Dome zu Modena.** — In Italien finden wir die bildende Kunst noch im 12. Jahrhundert in ungeschickten Versuchen befangen; erst im 13. beginnt auch hier ein der romanischen Kunstblüthe des Nordens vergleichbarer Aufschwung. Norditalien geht voran, und zwar entschieden im Zusammenhange mit Deutschland. Eines der merkwürdigsten, den Einfluss des Nordens deutlich bekundenden Denkmäler ist der Bildercyklus an der Façade des Domes von Modena, welcher in das erste Viertel des 12. Jahrhunderts fällt und einem Meister Wiligelmus zugeschrieben wird. Wir geben daraus

die Tafel, welche in naiver Weise zwei Darstellungen aus der Geschichte Adam's und Eva's miteinander verbindet: die Erschaffung Eva's aus der Rippe des schlafenden Adam durch Gott Vater und das erste Menschenpaar nach dem Sündenfalle. Die auffallend gedrungenen, üppigen Körperformen und der freilich unbeholfene, aber kräftige Ausdruck, welcher namentlich an der zu Gott emporblickenden Eva in die Augen fällt, geben diesen Bildwerken ein ganz eigenthümliches, bei aller Rohheit der Ausführung charaktervolles Gepräge. Nicht nur der germanisch klingende Name des Meisters, sondern auch ganz bestimmte Details in der Bewegung und im Costüm der Figuren erinnern an die gleichzeitige deutsche Kunst. — Cicognara, Storia della scultura, Tom. I, tav. VIII, Fig. 14.

Fig. 2. **Anbetung der Könige, Steinrelief an S. Andrea zu Pistoja.** — Noch ungeschickter in der Technik und von steiferer Haltung und Geberde sind die Figuren, welche Gruamons und sein Bruder Adeodatus, wie die an dem Werke befindliche Inschrift besagt, an dem Architrav der Façade von S. Andrea zu Pistoja ausmeisselten. Der mitgetheilte Streifen enthält wieder (wie in Fig. 1) verschiedene Momente in unmittelbarer Zusammenstellung. Zuerst sehen wir zur Linken die drei Könige des Morgenlandes zu Pferde herbeikommen; darauf folgt ein gekrönter Greis, vor dem eine unbärtige Gestalt kniet, und zur Rechten dann die Darbringung der Geschenke selbst. Das Jesuskind auf dem Schoosse der Mutter hat eine übermässige Grösse; hinter dem Thron der Maria steht in einiger Entfernung Joseph auf seinen Stab gestützt. Das Bildwerk stammt aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. — D'Agincourt, Hist. de l'art p. les mon., Sculpt., XXVII., Fig. 1.

Fig. 3. **Himmelfahrt des Elias, Holzarbeit an S. Sabina zu Rom.** — Von romanischen Holzarbeiten wissen wir aus Italien wenig. Es genüge daher als Beispiel dieser Gattung ein Bildwerk von der in Holz geschnitzten Thüre der Kirche S. Sabina zu Rom, auf welchem sich eine lebhaft bewegte Darstellung der Himmelfahrt des Elias findet. Ein Engel schwebt dem von zwei Rossen emporgezogenen Wagen voran; die drei Personen des Vordergrundes bezeugen über den Vorgang Staunen und Entsetzen. Die Ausführung soll noch dem 12. Jahrhundert angehören. — D'Agincourt, a. a. O., XXII, Fig. 8.

Fig. 4. **Darbringung Christi im Tempel, an der Broncethür von S. Paolo fuori le mura.** — Der Erzguss wurde in Italien schon im frühen Mittelalter durch eine eigenthümliche Art eingelegter Metallarbeit verdrängt, welche namentlich viel an Kirchenthüren und so auch an der Thür der grossartigen Basilika S. Paolo fuori le mura zu Rom (vgl. Taf. 34, Fig. 1 ff.) in Anwendung kam. Man belegte die Holzthüren mit dicken Bronceplatten und zeichnete in diese die Figuren mit vertieften Conturen ein, welche dann mit Silberfäden ausgelegt wurden. Das Nackte wurde auch wohl durch Flächen von Silber oder Gold hergestellt. Die ganze Thür der genannten Basilika zerfiel der Höhe nach in 9, der Breite nach in 6, zusammen also in 54 Felder, sämmtlich mit Darstellungen des neuen Testamentes. Die mitgetheilte Tafel gehört zu einem Bildercyklus, welcher das Leben des Heilandes von der Verkündigung und Geburt an bis zur Kreuzigung, Himmelfahrt und Ausgiessung des heil. Geistes zum Inhalte hat. Wir sehen Maria das Christuskind dem hohen Priester überreichen; hinter beiden befindet sich eine Gestalt mit dem Heiligenschein. Im Hintergrunde ist der Tempel von Jerusalem angedeutet. Wie eine später hinzugefügte Inschrift angibt, wurden die Bronceplatten im Jahr 1070 im Auftrage des Consuls Pantaleon und zur Zeit, als Alexander II. Papst und der Mönch Hildebrand Archidiaconus von S. Paolo war, zu Constantinopel von dem Giesser Staurakios angefertigt und die Darstellungen haben auch voll-

ständig den Typus jener mumienhaften byzantinischen Starrheit, welcher hier durch die Sprödigkeit der Technik noch gesteigert werden musste. — D'Agincourt, a. a. O., Taf. XIV, Fig. 19.

Fig. 5. **Bergpredigt Christi, Marmorrelief am Baptisterium zu Pisa.** — Auf einer etwas höheren Stufe steht das hier vorgeführte Marmorrelief vom Ostportal des Baptisteriums zu Pisa, dessen Gegenstand die Bergpredigt Christi zu sein scheint. Wir sehen wenigstens den Erlöser, von einem Kreuznimbus umstrahlt und in der Linken eine Schriftrolle haltend, von einer Anhöhe herab zu einer Versammlung reden. Einige der dazu gehörigen meist bärtigen Gestalten haben Schriftrollen in den Händen. Die Arbeit fällt in das Ende des 12. Jahrhunderts. — Cicognara, a. a. O., Vol. 1, Taf. VII, Fig. 3.

Fig. 6 und 7. **Christus am Kreuze und die Anbetung der Könige, Silberarbeit an einem Altar zu Città di Castello.** — Kleine Arbeiten in edlen Metallen gehören bei der bereits im frühen Mittelalter herrschenden Prachtliebe der Kirche zu den häufigsten Denkmälern der romanischen Bildnerei. An künstlerischem Werthe überragen dieselben jedoch die übrigen Zweige der Kunst keineswegs. Wir haben hier den Schmuck eines Altars vor uns, welchen Papst Cölestin II. um die Mitte des 12. Jahrhunderts der Kirche von Cità di Castello, einer kleinen umbrischen Stadt, schenkte und dessen Figuren in Silber ausgearbeitet sind. Es sind, wie gewöhnlich, zusammenhängende Darstellungen aus dem Leben Christi, von denen wir zwei rechts von dem Mittelfelde des Ganzen befindliche Bilder mittheilen; die Kreuzigung (Fig. 6) weicht von der hergebrachten Darstellung insofern ab, als in einiger Entfernung von der Hauptgruppe drei Gestalten mit Heiligenscheinen, wahrscheinlich drei Jünger, zu einer besonderen Gruppe vereinigt sind. Zur Seite des Kreuzes stehen Johannes und Maria, und zu Häupten des Gekreuzigten schauen rechts und links zwei geflügelte Engelgestalten hernieder. Die andere Darstellung (Fig. 7) vereinigt unmittelbar drei verschiedene Vorgänge. Links sehen wir Mariä Heimsuchung, dann Mariä Verkündigung und rechts die Anbetung der heiligen drei Könige. Links über dem Gebäude steht der Stern, welcher den Königen den Weg zeigte. — D'Agincourt, a. a. O., Taf. XXI, Fig. 13.

Fig. 8. **Anbetung der heiligen drei Könige an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa von Nicola Pisano.** — Der erste erfolgreiche Schritt zu einem höheren plastischen Stil geschah durch Meister Nicola Pisano. Vermisst man bei ihm auch jene Frische und Innerlichkeit der deutschen Werke dieser Periode, so ist es doch sein Verdienst, inmitten der Rohheit und Verkommenheit der damaligen Sculptur Italiens die Schönheit der antiken Formenwelt gleichsam wiederentdeckt zu haben. Die folgende Generation konnte dann über diesen Standpunkt eines nur äusserlich geläuterten Formensinnes hinaus zur wahren Belebung und Durchgeistigung ihrer Werke fortschreiten. Es war natürlich, dass von der Antike speciell das römische Sarkophagrelief dem Nicola als Muster vorleuchtete. Wir finden dasselbe häufig von ihm direct benutzt, jedoch zugleich mit neuen, aus der unmittelbaren Naturanschauung geschöpften Zügen gemischt. So bei den in Marmor ausgeführten Reliefs der berühmten Kanzel des Baptisteriums zu Pisa (vgl. Taf. 42, Fig. 1), deren Vollendung bereits in die reifen Mannesjahre des Künstlers, um 1260 fällt. Es ist ein sechsseitiger, auf Säulen ruhender Bau, an dessen Balustrade sich fünf getrennte Scenen aus der Geschichte Christi in Relief dargestellt finden. Wir geben von ihnen die Anbetung der heiligen drei Könige. Maria, ganz einer Juno gleich gebildet, thront auf einem antiken Sessel mit Löwenfüssen; vor ihr knieen zwei Könige mit Geschenken, der dritte steht dahinter. Ein wie ein römischer Genius gestalteter Engel im Hintergrunde weist auf das

Knäblein im Schoosse der Maria hin; rechts neben dem Throne schaut Joseph hervor; zur Linken endlich erblickt man die Rosse der Könige, in denen jene Mischung des antiken Stils mit einem derben Naturalismus besonders deutlich zu Tage tritt. — Cicognara, a. a. O., Tom. 1, tav. XXII, Fig. 1.

Fig. 9. **Geburt Christi an der Kanzel im Dom zu Siena von Nicola Pisano.** — Etwas später als das ebenbetrachtete Werk (1268 vollendet) sind die Marmorsculpturen, welche Nicola Pisano im Verein mit seinem Sohne Giovanni (vgl. Taf. 61, Fig. 1) und zwei andern Schülern an der Kanzel des Domes von Siena ausführte. Die Gesammtanlage dieses Werkes ist reicher als die der Kanzel von Pisa; die Reliefs der Balustrade, sieben an der Zahl, wechseln mit freistehenden Statuen ab und sind auch an und für sich mit einer grösseren Figurenmasse ausgestattet. Die vorstehende Tafel veranschaulicht uns eine der gedrängtesten Darstellungen, welche verschiedene Momente aus der Geburtsgeschichte des Heilandes vereinigt. Den Mittelpunkt bildet die schöne, nach Art der liegenden Gewandfiguren römischer und etruskischer Sarkophage gebildete Gestalt der Maria als Kindbetterin. Links über ihr liegt das Kind in der Krippe, hinter welcher die Thiere, die Hirten und eine Anzahl geflügelter Engel sichtbar sind. Rechts von der Maria ist vor einem Gebäude mit Giebeln und Schornsteinen die Heimsuchung der Maria in einer schönen Frauengruppe dargestellt; eine andere anmuthige Gruppe befindet sich links im Vordergrunde, wo zwei weibliche Gestalten im Beisein des Joseph das Christkind baden. Die beschriebene Tafel hat einen durchaus antikisirenden Charakter und dürfte wohl zum grössten Theile von Nicola's eigener Hand herrühren. — Cicognara, a. a. O., Taf. XIV, Fig. 1.

Fig. 10. **Wunder des heil. Dominicus an der Arca di S. Domenico zu Bologna von Nicola Pisano.** — Auch an dem Sarkophage (der Arca) des heil. Dominicus in der Kirche desselben Heiligen zu Bologna, welcher der Zeit nach zwischen die beiden letztbeschriebenen Werke fällt, war Nicola Pisano nicht allein, sondern zusammen mit einigen Gehülfen beschäftigt. Indessen gehören doch ziemlich beträchtliche Theile dieser Marmorreliefs, und darunter namentlich die mitgetheilte Erweckung des Knaben, entschieden dem Meister selbst an. Ein Jüngling ist vom Pferde gestürzt und liegt neben demselben hingestreckt todt am Boden; zwei andere Jünglinge sind beschäftigt, ihn sanft emporzuheben; in tiefem Schmerz stehen die Angehörigen umher, die Blicke hoffend dem heil. Dominicus zugewendet, der über dem Jüngling betet, um ihn in's Leben zurückzurufen. Dieses Relief unterscheidet sich von dem vorigen insbesondere durch die Klarheit und Einfachheit der Composition, welche selbst durch die widerstrebenden Formen des gestürzten Pferdes keine Störung in ihrer Harmonie erleidet. Damit ist hier dann auch schon ein Hauch lebendiger Empfindung verbunden, welcher das Bildwerk geeignet macht, als Vorbote der Sculptur germanischen Stiles hier an's Ende gesetzt zu werden. — Cicognara, a. a. O., tav. IX, Fig. 2.

Tafel 49.

ITALIENISCHE, FRANZÖSISCHE UND DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde, Tafelgemälde von Guido von Siena.** — Während sich der Aufschwung der Sculptur durch die Rückkehr zur classischen Schönheit und durch die Verfeinerung des in Rohheit verkommenen Formensinnes vollzog, galt es für die Malerei vielmehr den

Bruch mit einer bestimmten Stilweise, mit dem Byzantinismus. Schon im 11. Jahrhundert wurden hierzu an verschiedenen Orten Italiens Ansätze gemacht, welche indess ohne inneren Zusammenhang und Erfolg blieben, bis eine Anzahl toscanischer Meister auch auf diesem Gebiete der neuen Zeit zu ihrem Rechte verhalfen. Ob Siena oder Florenz hier der Vortritt gebührt, ist neuerdings bestritten und speciell die geschichtliche Bedeutung der auf unserer Tafel mitgetheilten Madonna von Guido zweifelhaft geworden, seit das Datum 1221, welches am unteren Rande steht, als lückenhaft erkannt ist. Das Bild hat in der Gesammtanlage, in Formen und Bewegungen noch viel Alterthümliches; dagegen bricht in dem lieblichen Antlitze der Madonna und in der anmuthig hingelagerten Gestalt des Kindes das Lebensgefühl des neuen Stiles durch. Allerdings will man gerade diese Theile für später übermalt erklären. — Rosini, Storia della pittura italiana, Pisa 1839, tav. IV, Fig. 1.

Fig. 2. **Maria mit dem Kinde von Cimabue.** — Als der Hauptmeister jener Zeit ist der Florentiner Giovanni Cimabue (c. 1240—1300) zu betrachten. Indessen steht auch er keineswegs schon ganz ausserhalb der byzantinischen Tradition, wie ein Blick auf die hier vorgeführte Madonna in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz zeigen kann. Der Fortschritt innerhalb dieser Schranken documentirt sich aber auch bei ihm in der innigen Empfindung, welche sowohl aus den Köpfen der den Thron der Maria umgebenden Engel als namentlich aus den Zügen der Madonna selbst hervorbricht. Das Bild machte auf Cimabue's Zeitgenossen einen überwältigenden Eindruck. Es wurde, wie Vasari uns erzählt, im förmlichen Triumphzuge aus der Werkstatt des Künstlers an seine jetzige Stelle in S. Maria Novella gebracht. — Rosini, a. a. O., tav. IV, Fig. 2.

Fig. 3. **Krönung Mariä, Mosaik von Jacobus Torriti.** — Ein bemerkenswerthes Zeugniss der freieren Bewegung, welche sich um diese Zeit auch der alten musivischen Technik bemächtigte, ist die vorstehende Mittelgruppe der Mosaiken, mit welchen der Mönch Jacobus Torriti (oder da Torrita) am Ende des 13. Jahrhunderts die Altarnische von S. Maria Maggiore zu Rom ausschmückte. Dieselbe stellt in kolossalen Figuren die Krönung der Maria durch Christus dar. Beide sitzen, von einem Kreise mit goldenen Sternen auf azurnem Grunde umschlossen, zusammen auf einem geräumigen Sessel, der mit kostbaren Polstern belegt und mit Edelsteinen reich geschmückt ist. Christus hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch und setzt mit der Rechten der Maria die Krone auf das leise gegen ihn geneigte Haupt. Die letzterwähnte Bewegung und die Haltung der Maria überhaupt, welche bescheiden die eine Hand auf die Brust legt, die andere abwehrend erhebt, sind von grosser Lieblichkeit und Zartheit. Zu Füssen der beiden kolossalen Gestalten schweben Sonne und Mond und zu beiden Seiten des Kreises knieen Schaaren anbetender kleiner Engel. An die Mittelgruppe schliesst sich dann eine weitere Fülle von Figuren und Ornamenten an, welche auf unserer Tafel ausgelassen werden mussten. Die Färbung des Ganzen ist hell und freundlich. — Valentini, La patriarcale basilica Liberiana, Roma 1839, tav. LV.

Fig. 4 und 5. **Mosaiken an der Façade von S. Maria Maggiore zu Rom.** — Dass neben diesen Regungen des neuen Lebens auch die streng byzantinische Weise in grossen Werken fortdauerte, zeigen uns u. A. die Mosaiken an der Façade von S. Maria Maggiore zu Rom, welche von Vasari dem Freunde des Cimabue, Gaddo Gaddi, zugeschrieben werden. Diesem gehört jedoch wohl nur der untere der beiden Bilderstreifen an, während die darüber befindlichen Bilder einem älteren Mosaicisten, Filippo Rusutti, zugeschrieben werden. Wir theilen einige Beispiele aus dem unteren Streifen mit, dessen Entstehung in das erste Decennium des

14. Jahrhunderts fallen dürfte. Es sind im Ganzen vier Tafeln, sämmtlich mit Bezug auf die Gründung der Kirche durch den Papst Liberius und den Patricier Johannes. Auf dem ersten Felde links (Fig. 4) sehen wir, der Inschrift zufolge, wie Maria dem Papste Liberius erschien und sagte: „Baue mir eine Kirche auf dem Orte, den der Schnee dir bezeichnen wird.“ Liberius ruht unter einer leichten Rundbogenarchitektur auf seinem Ruhebett, zu dessen Füssen ein Diener Wache hält. Oben am Himmel erscheint in einem von Wolken getragenen Kreise Maria mit dem Christuskind im Arme, von Engelschaaren umgeben. Darüber erblickt man das gestirnte Himmelsgewölbe. Auf einer andern Tafel (Fig. 5) ist dann dargestellt, „wie der Papst und Johannes mit dem Clerus und dem römischen Volke ehrfurchtsvoll den Ort der Maria weiht“. Liberius, in vollem Ornat und von zwei Cardinälen begleitet, denen sich der Clerus und viel Volk anschliessen, zeichnet die Grenzlinien mit seinem Stabe in den Schnee, dessen Flocken man vom Himmel herabfallen sieht. Oben erscheinen Christus und Maria in einem farbigen Kreise und blicken segnend auf den Vorgang hernieder; den Kreis umgeben vier geflügelte Engelsköpfchen. Auf den beiden andern, hier übergangenen Tafeln sieht man Maria in ähnlicher Weise dem Johannes erscheinen und dieser eilt zum Papst, um ihm das Gesicht mitzutheilen. Der Stil dieser Darstellungen erinnert an einige der Gewölbe-Malereien in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi. — Valentini, a. a. O., tav. CIII.

Fig. 6. **Jacob und Isaak, Mosaik im Dome von Monreale.** — Von grosser Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung, dabei bedeutend älter als die eben betrachteten, sind einige der Mosaiken im Dom von Monreale auf Sicilien. Sie stammen, nach der Erbauung des Domes zu urtheilen, aus den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts. Wir theilen von den im Hauptschiffe befindlichen Mosaiken, welche Darstellungen aus dem alten Bunde enthalten, die Scene mit, welche, wie die Inschrift lehrt, die Segnung Jacob's durch Isaak vorstellt. Der Vater hat eben die Hand auf das Haupt des niederknieenden Sohnes gelegt, als Esau, der Erstgeborene, herbeieilt, mit der Jagdbeute beladen. Im Hintergrunde steht Rebecca, die Mutter, vor der Wohnung Isaak's mit einem Gefässe in der Hand, welches das trügerische Essen enthält, mit welchem Jacob den Segen des Vaters sich erlistet hatte. — Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1832, n. 65.

Fig. 7 und 8. **Wandmalereien aus der Apokalypse in der Kirche von S. Savin.** — Gänzlich frei von byzantinischen Einflüssen sind die umfassenden Wandmalereien, die merkwürdigsten dieser Epoche, mit welchen die Kirche von S. Savin im Poitou (vgl. Taf. 43, Fig. 8) geschmückt ist. In der Vorhalle sind es Gegenstände aus der Apokalypse, welchen wir die beiden mitgetheilten Stücke entlehnen. Das Eine (Fig. 7) führt uns nach Apokal. Cap. XII, V. 7 den Kampf der Engel gegen den Drachen vor; auf weissen Rossen stürmen sie, an ihrer Spitze der Erzengel Michael, auf das geflügelte Ungethüm ein. Der Gegenstand des anderen Bildes ist enthalten in Apokal. Cap. XII, V. 3 ff.: Eine Frau, mit ihrem Kinde im Schooss, sitzt auf einer rothgefärbten Scheibe, dem Bilde der Sonne, neben der ein Strom herniederfliesst. Ueber diesen stürmt ein Drache heran, der mit seinem gewaltigen Schweif die Sterne vom Himmel schlug und droht, der Frau das Kind zu entreissen. Doch von der andern Seite schwebt zu ihrer Hülfe ein Engel vom Himmel hernieder, der in einer Scheibe zur Linken als eine feste Burg dargestellt ist, und rettet das Kind in Gottes Schooss. Am Boden sitzt Johannes, erschreckt zu der Vision emporblickend. Die Umrisse der Gestalten sind roth gemalt und mit einfachen Farben ausgefüllt; die Proportionen sind übermässig schlank; der

Gesammteindruck der Bilder ist ernst und nicht unharmonisch. Ihre Entstehung fällt wohl in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts. — De Caumont, Bulletin monumental, Vol. XII, 1846, p. 211 und 213.

Fig. 9. **Die klagenden Mütter von Bethlehem, Miniaturbild.** — Wir haben schon bei Betrachtung der vorigen Periode (vgl. Taf. 37, Fig. 11) die Miniaturen der Manuscripte zur Ergänzung der Werke der frühchristlichen Malerei herbeigezogen. Auch von dem neuen Leben, welches in der romanischen Kunst erwachte, sehen wir diese kleinen Bilder in den Handschriften mächtig ergriffen, wie das mitgetheilte Beispiel zeigen kann. Dasselbe schmückt eine in Berlin befindliche Handschrift des Werinher von Tegernsee, welche in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen ist, und gibt eine höchst erregte Darstellung der klagenden Mütter von Bethlehem. Hier sitzt eine der Mütter, das Haupt auf die Hand gestützt, in stummem Schmerze vor sich hinstarrend, dort blickt eine zweite vorwurfsvoll gen Himmel, und andere sieht man in den leidenschaftlichsten Bewegungen sich an die Brust schlagen, das Gewand zerreissen und die Hände ringen. Bei der Fehlerhaftigkeit der Zeichnung wirken die energische Empfindung und der leidenschaftliche Ausdruck des Bildes nur um so ergreifender. — Kugler, De Werinhero saeculi XII. monacho Tegernseensi, p. 53.

Tafel 49. A.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1—7. **Wandgemälde aus der Kirche zu Schwarz-Rheindorf.** — Für die Entwickelung der Malerei in Deutschland zur Zeit des romanischen Stiles hatten wir früher nur ungenügende Anschauungen an den Miniaturbildern der Handschriften (vgl. Taf. 49, Fig. 9). Unlängst ist nun eine Reihe von Wandgemälden entdeckt und von der Tünche späterer Zeiten befreit worden, welche einen überraschenden Aufschluss über die Bedeutung und Ausdehnung der monumentalen Malerei in jenen Jahrhunderten gewähren. Darnach ist kein Zweifel mehr, dass alle romanischen Kirchen gänzlich, oder doch in ihren wichtigsten Theilen, dem Chor und Presbyterium, mit farbigem Schmuck versehen, mit den Gestalten Christi, der h. Jungfrau, sammt den Aposteln und Evangelisten, den Märtyrern und den Schutzheiligen der Kirche ausgemalt waren. Dazu kommen oft Darstellungen von Vorgängen der h. Schrift, und selbst die Figuren weltlicher Personen, der Stifter und Schützer des betreffenden Werkes. Die Gemälde sind auf einem sorgfältig vorbereiteten trockenen Mauerbewurf mit vorwiegend kräftigen, ungebrochenen Farben ausgeführt. War in der altchristlichen Epoche der Goldgrund vorherrschend, so ist jetzt der Grund in der Regel ein sattes Blau, gelegentlich grün umrandet; ausserdem wird Roth mit Vorliebe und in grosser Ausdehnung angewendet. Die Nimben, sowie die aus kreuz- oder lilienartigen Mustern gebildeten Verzierungen reicher Prachtgewänder, sind gewöhnlich durch aufgetragene gipsartige Stuckmasse reliefartig dargestellt und vergoldet. Von einer Modellirung der Gestalten ist im Allgemeinen noch nicht die Rede; vielmehr sind die Figuren in kräftiger, mit einem ungebrochenen Localton ausgefüllter Umrisszeichnung behandelt, die Gewandung fliesst in grossartigen Motiven, in denen die Antike nachklingt, herab, das Gefühl für die Verhältnisse der menschlichen Gestalt zeigt sich schon lebendig, wenngleich die Einzelheiten, namentlich Hände und Füsse, meistens ungeschickt gezeichnet sind. — Wir beginnen die Uebersicht dieser wichtigen Werke mit den Malereien

der Kirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn. Diese Kirche, eines der interessantesten Denkmäler aus der Blüthezeit des romanischen Stiles, wurde urkundlich im Jahre 1151 eingeweiht. Ihre malerische Ausschmückung kann nur von 1150—1156 ausgeführt sein. Die Bestimmtheit dieser Datirung, verbunden mit der hohen Stellung der Gemälde unter den übrigen bekannt gewordenen Leistungen ihrer Zeit, verleiht ihnen einen besonderen Werth für die Kunstgeschichte. Sie befinden sich in dem unteren Theile des als Doppelkirche angelegten Bauwerkes und bestehen zum Theil aus grossartigen Einzelfiguren, zum Theil aus umfassenden Compositionen, meist biblischen Inhalts. Fig. 1 und 2 sind zwei sitzend dargestellte Fürsten, die sich in den Seitennischen der nördlichen und südlichen Hauptnische befinden. Fig. 3 gibt aus der in der nördlichen Hauptnische gemalten figurenreichen Kreuzigung die innig empfundene Gruppe der Maria, die, ohnmächtig zusammensinkend, von Johannes aufrecht gehalten wird. In Fig. 4 hat der Zeichner früher eine weibliche Figur am Spinnrocken, bei genauerer Untersuchung hat man darin den Evangelisten Johannes erkannt; die Gestalt, der östlichen Chornische entnommen, ist voll naiver Grazie. Fig. 5, früher als Maria mit dem Kinde, neuerdings richtig als Einzelgestalt eines Engels bezeichnet, gehört zu den Gewölbemalereien des Mittelraumes. Fig. 6 und 7 endlich gewähren eine Anschauung von den ausgedehnteren Compositionen, welche sich über ganze Gewölbekappen ausbreiten, und zwar ist Fig. 6 die Darstellung der Anbetung eines Götzenbildes, vielleicht der Athene, von einer Gewölbekappe des westlichen Kreuzarmes, Fig. 7 eine Kampfscene, vom Gewölbe des nördlichen Querarmes. — Nach den im Berliner Museum befindlichen Zeichnungen von Hohe. Vergl. A. Simons, Die Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf, 1846; Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. V, 510, n. 1.

Fig. 8 und 9. **Wandgemälde aus der Taufkapelle bei S. Gereon zu Köln.** — Entschieden später als die Schwarz-Rheindorfer Bilder, jedenfalls schon dem Beginn des 13. Jahrhunderts angehörig, sind die Wandgemälde in der Taufkapelle zu S. Gereon in Köln, von denen wir unter Fig. 8 den heil. Constantinus, unter Fig. 9 die heil. Katharina mittheilen. In der technischen Behandlung den Schwarz-Rheindorfer Arbeiten verwandt, zeigen diese jüngeren Werke bereits in der Gewandung ein unruhiges, geknittertes Wesen, eine Manier, die auf das Abblühen des romanischen Stiles hindeutet. — Nach den im Berliner Museum befindlichen Zeichnungen von Hohe.

Fig. 10 und 11. **Wandgemälde aus der Nicolaikapelle zu Soest.** — Auch in Westfalen sind unlängst mehrere bedeutende Reste von Wandgemälden aufgedeckt worden, von denen wir einige Beispiele geben. Die Nicolaikapelle in Soest, ein zierliches zweischiffiges Gebäude aus romanischer Zeit, ist mit Wandbildern geschmückt, welche sowohl dem Charakter der Zeichnung und Gewandung, als auch den nischenartig aufgemalten architektonischen Hintergründen nach in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts, vielleicht um 1230, fallen dürften. Aus den Apostelgestalten, welche die Chorwand bedecken, wählen wir unter Fig. 10 die zwei ersten aus; ihnen gegenüber befindet sich der unter Fig. 11 mitgetheilte Schutzpatron der Kirche S. Nicolaus, dem zwei Engel den Krummstab reichen und die bischöfliche Mitra aufsetzen, während Bittende, Hülfebegehrende zu seinen Füssen knieen und flehend die Hände erheben. — Nach der Zeichnung von J. Acht im Atlas zu W. Lübke's Werk über die mittelalterliche Kunst in Westfalen.

Fig. 12. **Johannes der Täufer, Wandbild aus der Kirche zu Methler.** — Später als die Soester Arbeiten scheinen die in der Kirche zu Methler bei Dortmund entdeckten Wandgemälde zu sein. Sowohl die entschiedener auf individuelle Charakteristik der Köpfe gerichtete Auffassung,

als auch die Anwendung der Schattirung mit dunkleren Tönen zur kräftigeren Modellirung der Gestalten spricht dafür. Auch die Haltung der Körper hat bereits den weichen, beinahe sentimentalen Zug, welcher der gothischen Epoche eigenthümlich ist. Jedenfalls sind diese Bilder, von denen wir die Gestalt des Täufers Johannes aus dem Gewölbe des Chores wählen, erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden. — Nach der Zeichnung von W. Lübke, a. a. O.

Fig. 13 und 14. **Wandgemälde in der Abteikirche zu Brauweiler.** — Ebenfalls dem Ausgange der romanischen Epoche sind die Gemälde im Chor der Kirche zu Brauweiler bei Köln zuzuschreiben. Diese grossartige Kirche ist im Wesentlichen ein Werk des sogenannten Uebergangsstiles. Ihre Wandgemälde werden nach dem weichen Fluss der Gewänder, der sanften, zart geneigten Haltung der Gestalten und auch nach den gothisirenden Verzierungen am Throne Christi frühestens dem Ausgange des 13. Jahrhunderts angehören. Sowohl die h. Katharina, Fig. 13, die sich in der Chorapsis befindet, als auch der thronende Christus, Fig. 14, der die Mitte der Apsidenwölbung einnimmt, sind kaum noch romanisch zu nennen. Man vergleiche diese Katharina z. B. mit der schon spätromanischen Katharina aus der Taufkapelle zu S. Gereon, Fig. 9. — Nach den Zeichnungen von Hohe.

Fig. 15. **Vom Deckengemälde der St. Michaelskirche zu Hildesheim.** — Nicht nur in den westlichen Gegenden Deutschlands, sondern auch im Mittelpunkte der sächsischen Länder, wo der romanische Stil eine lange Blüthezeit erlebte, finden sich Beispiele von monumentaler Malerei aus jener Epoche. Unter den bis jetzt bekannt gewordenen stehen die leider durch die Restauration zu Grunde gerichteten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, sowie die ungemein ausgedehnten und grossartigen des Domes zu Braunschweig obenan. Wir zogen es indess vor, von einem anderen Werke monumentaler Malerei, das in seiner Art ein Unicum in den Ländern diesseits der Alpen ist, von der gemalten Holzdecke der grossartigen S. Michaelskirche zu Hildesheim, ein Beispiel zu geben. Die Gemälde, ihrem ganzen Kunstcharakter nach ungefähr der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörend, sind mit Ausnahme geringer, in späterer Zeit restaurirter Theile in ihrem ganzen Umfange unberührt geblieben. Die grossen Mittelfelder enthalten in einzelnen Hauptfiguren den Stammbaum des Heilandes, die sogenannte Wurzel Jesse. Die Anordnung, Gliederung und Vertheilung des Ganzen, die Gruppirung der Hauptdarstellungen mit den umgebenden Nebenfiguren, die reiche Ornamentik und die kraftvolle Harmonie ungebrochener Farbentöne verleihen dem Werke eine hohe Stellung in der künstlerischen Entwickelung jener Zeit. Wir geben hier eines der mittleren Hauptfelder, welches die Gestalt eines Königs enthält, und fügten zur Veranschaulichung der Composition und Farbenwirkung des Ganzen die Ergänzungstafel 46. A ein. — Nach der im Berliner Museum befindlichen Zeichnung des Malers Schrader in Hildesheim, in Farbendruck von Storch und Kramer herausgegeben von Dr. Kratz.

Tafel 50.

FRANZÖSISCHE GOTHIK.

Der Norden Frankreichs und speciell die Umgebung von Paris ist die eigentliche Geburtsstätte der Gothik. Während sich in Deutschland aus dem Streben nach einer freieren und leichteren Gestaltung der Architektur zunächst jener Uebergangsstil ergab, von dem wir u. A. die Dome von

Naumburg (Taf. 45, Fig. 4) und Bamberg (Taf. 46, Fig. 10) als Beispiele betrachtet haben, führten die gleichen Tendenzen in dem beweglicheren Frankreich schneller zu einer völligen Umgestaltung des Systems, die wir dort bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts im Wesentlichen für vollzogen ansehen dürfen.

Fig. 1 und 2. **Cathedrale Notre-Dame von Paris.** — Die Cathedrale Notre-Dame zu Paris ist eines der frühesten Denkmäler des gothischen Stiles, der sich in ihr freilich noch mit manchen romanischen Elementen versetzt zeigt. Ihre ältesten, schon zu Anfang des 11. Jahrhunderts fundirten, Theile rühren aus den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts her; dazu gehören die ganze Plananlage, das erste Stockwerk mit seinen stämmigen Rundsäulen, das Schiff und das südliche Portal an der Façade (Fig. 1). Das Uebrige datirt zum grössten Theil aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts; 1257 begann Meister Johann von Chelles die Façade des südlichen Kreuzarmes; die den Chor umgebenden Kapellen sind im Jahr 1351 vollendet; ein kleines Portal, welches den Namen „la porte rouge“ führt, wurde sogar erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Die Kirche, fünfschiffig im Langhause wie im Chore (Fig. 2), hat rechts und links noch tiefe Kapellenreihen, welche sich auch um das halbrunde Chorhaupt fortsetzen. Das einschiffige Querhaus ladet demzufolge nur sehr wenig aus; es liegt gerade in der Mitte der Gesammtlänge, welche sich auf 390 Fuss beläuft. Das Mittelschiff des Langhauses ist 36 Fuss breit und 106 Fuss hoch. Die inneren Seitenschiffe tragen Emporen, über denen ursprünglich grosse Rundfenster angebracht waren. Die unter Fig. 1 dargestellte Façade zeigt alle Eigenthümlichkeiten der gothischen Façadenbildung Frankreichs bereits in klarer, schematischer Ausprägung: unten drei mit Sculpturen reich geschmückte Portale, darüber eine Statuengalerie mit gebrochenen Bögen, dann in der Mitte die grosse Rose zwischen zweigetheilten Spitzbogenfenstern, endlich die beiden stumpfen Thürme, welche unten mit einer luftigen, den Dachbau des Schiffes verdeckenden Säulengalerie umkleidet sind. — Alex. de Laborde, a. a. O., Vol. II, pl. 174, Grundriss; Em. Leconte, Choix de monumens du moyen âge, érigés en France dans le XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, Notre-Dame de Paris, pl. 1, Aufriss.

Fig. 3. **Cathedrale von Chartres.** — Die Cathedrale von Chartres nimmt unter den mittelalterlichen Denkmälern Frankreichs eine der bedeutendsten Stellen ein. Mit den Krypten unter dem Chor und dessen Umgängen noch in die romanische Periode hinaufreichend, ward sie von der Mitte des 12. Jahrhunderts an in gothischem Stile neu gebaut und in ihren wesentlichen Theilen gegen Ende des 13. Jahrhunderts vollendet. Die Seitenportale haben im 14. Jahrhundert ihre prachtvolle Ausstattung, der nördliche Thurm der Façade hat im 16. Jahrhundert seinen Aufsatz erhalten; andere Theile gehören sogar erst dem 18. Jahrhundert an. Der Grundriss zeigt die Kreuzform, jedoch mit der charakteristischen Abweichung, dass der östliche Theil fünfschiffig ist, während die drei anderen Arme nur in drei Schiffe zerfallen. Damit ist eine bedeutend reichere Entwickelung des Chores gegeben: derselbe hat einen siebenseitigen Abschluss und ist mit einem doppelten Umgange versehen, an welchen ein Kranz von drei grösseren Conchen, mit drei kleineren segmentförmigen Kapellen dazwischen, sich anschliesst. Die Gesammtlänge beträgt 396 Fuss. Das Mittelschiff steigt bei einer Weite von 45 Fuss hier schon zu der Höhe von 108 Fuss empor. Der Aufbau des Innern, den unsere Abbildung veranschaulicht, trägt durchaus den Charakter der frühen Gothik. Aus den zum Theil runden, mit polygonen Diensten versehenen, zum andern Theil achteckigen, mit Halbsäulen umstellten Pfeilern schiessen schlanke Säulenbündel bis zu der halben Höhe der Oberwände auf, als Stützen der ein-

fach profilirten Gurten und Rippen der Gewölbe. Ueber den Arcaden des Schiffs läuft eine Triforiengalerie hin und über dieser liegen die Oberfenster, in jedem Compartiment eine Gruppe von je zwei spitzbogigen und einer sehr grossen rosettenförmigen Oeffnung bildend. — Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale de Chartres, Paris 1828, n. 11.

Fig. 4. **Cathedrale von Bourges.** — Den ganzen complicirten Aufbau und constructiven Organismus einer gothischen Kirche lernen wir in dem mitgetheilten Durchschnitt der Cathedrale von Bourges kennen. Dieselbe bietet uns ein Beispiel des gothischen Strebesystems in seiner reichsten Mannigfaltigkeit. In wohl abgewogenem Verhältnisse zu der Höhe des bis zu 117 Fuss ansteigenden Mittelschiffes erheben sich auf den Pfeilern der vier Seitenschiffe jene schlanken Mauerpfeiler, welche die über den Seitendächern schwebenden Strebebögen halten. Vermittelst der letzteren wird der Seitenschub der oberen Theile des Mittelschiffes und der Seitenschiffe zu den starken äusseren Streben hinabgeleitet. Auf diese Weise entsteht um den mehrfach abgestuften Kern eine luftige Hülle von Bögen und Stützen, welche den Blick über den Reichthum der einzelnen Theile hinweg in directem Zuge zu der Spitze des Ganzen emporführt. Die Höhe der inneren Seitenschiffe beträgt 66, die der äusseren 28 Fuss. Die fünfschiffige Anlage ist hier im Chor und Langhaus durchgeführt. Der Bau stammt im Wesentlichen aus dem 13. Jahrhundert. — Cahier et Martin, Vitraux de la Cathédrale de Bourges, Paris 1842—43, Titelvignette.

Fig. 5. **Cathedrale von Amiens.** — Noch um einen Grad vollendeter und klarer in der Behandlung der Formen, als die unter Fig. 2 mitgetheilte Cathedrale von Chartres, ist das Innere der Kirche Notre-Dame von Amiens, welche mit Ausnahme der erst im 14. Jahrhundert vollendeten Thürme und einzelner noch späterer Zusätze im Verlauf der Jahre 1220—1288 erbaut wurde. Der Plan der Kirche hat die gewöhnliche Form des lateinischen Kreuzes mit wenig ausladenden Querarmen; der westliche Theil und der Querbau sind dreischiffig, während der Chorraum fünfschiffig mit siebenseitigem Schluss und polygonem Kapellenkranz gestaltet ist; die äusserste Chorkapelle hat eine besonders weite Ausladung. Die Verhältnisse des Inneren sind ungemein leicht und edel; das Mittelschiff steigt bei 42 Fuss Breite zu einer Höhe von 132 Fuss empor; die Seitenschiffe sind 62 Fuss hoch; reichgegliederte Pfeiler tragen die von schlanken Triforien und grossen Fenstern durchbrochenen Oberwände; die Fenster sind mit herrlichen Glasmalereien ausgefüllt. (Vergl. Taf. 50. A, Fig. 5). — Alex. de Laborde, Monumens de la France classés par ordre chronologique, Vol. II, pl. 165.

Fig. 6 und 7. **Cathedrale von Orleans.** — Die Cathedrale von Orleans stammt freilich in ihrer jetzigen Gestalt erst aus den Jahren 1601—1790; sie kann jedoch, da der in jener Zeit vorgenommene Neubau durchaus nach dem Vorbilde der im 13. Jahrhundert gegründeten und in den Religionskriegen zerstörten alten Kirche ausgeführt wurde, als ein Baudenkmal der gothischen Periode gelten und gehört in ihrer reichen und mannigfaltigen Gestaltung zu den beachtenswerthesten Denkmälern dieses Stiles. Der Reichthum der inneren Anlage mit ihren schöngeliederten Pfeilern und dem Kranze polygoner Kapellen lässt sich aus dem Grundplan (Fig. 7) ersehen. Zur Veranschaulichung des complicirten Strebesystems wurde die Ansicht von der Südseite des Chores ausgewählt. Die oberen Strebebögen sind mit spitzbogigem Fenstermaasswerk durchbrochen. Die Strebepfeiler steigen mit ihren zierlichen Fialen schlank empor. Die unteren Ansätze der Dächer sind mit durchbrochenen Mauerbrüstungen umzogen. Die ausnehmend reich entwickelte Façade zeigt, wie üblich, zwei breite, horizontal abgeschlossene Thürme, während die Kreuzung ein leichtes Spitzthürmchen trägt. — Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale d'Orleans, Paris 1826, Pl. III et V.

Fig. 8. **Rosette der Cathedrale von Rheims.** — Die Durchbrechung der Mauermassen, namentlich der Façaden, durch grosse Rundfenster haben wir wiederholt, und zwar schon bei den Denkmälern des romanischen Stiles angetroffen (vgl. Taf. 41, Fig. 5). In der Gothik erhielten diese damals einfach radartig gegliederten Fenster eine reiche und zierliche Maasswerkfüllung, welche anfangs in strengeren, später in oft phantastisch verschlungenen Formen sich bewegte. Fig. 8 bietet davon ein sehr schönes, noch maassvolles Beispiel, welches der auf Taf. 51, Fig. 1 in der Innenansicht mitgetheilten Cathedrale von Rheims entnommen ist. Concentrisch angeordnete Spitzbogenarcaden bilden seine Hauptgliederung; dazwischen ist das kleinere Maasswerk, in Gestalt von Drei- oder Vierblättern, dünnen Säulchen und Bögen, eingefügt. Den äussern Rand des Fensters ziert ein Blattornament. — Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale de Rheims, Pl. V, Fig. 8.

Fig. 9. **Rosette der Cathedrale zu Amiens.** — Eine mannigfaltigere, freiere Gliederung zeigt das Rundfenster der Cathedrale von Amiens (vgl. Fig. 3). Sein Maasswerk ist hauptsächlich aus jenen flammenförmigen Theilen zusammengesetzt, welche zu der Bezeichnung „style flamboyant“ für die französische Spätgothik Anlass gegeben haben. Dieselben sind im Allgemeinen regelmässig um einen Mittelpunkt geordnet, zeigen jedoch an Stelle der bis dahin herrschenden streng geometrischen Formen ein unruhiges Spiel mit wirren Verschlingungen, das an die ewig wechselnden Gebilde des Kaleidoskops gemahnt. — Chapuy, a. a. O.

Tafel 50. A.

FRANZÖSISCHE GOTHIK.

Fig. 1—3. **Cathedrale von Laon.** — Die hier mitgetheilten Darstellungen dienen dazu, das constructive System der französischen Frühgothik noch klarer, als es auf der vorigen Tafel möglich war, zu veranschaulichen. Der Bau der Cathedrale von Laon fällt nahezu gleichzeitig mit dem von Notre-Dame zu Paris; 1173 scheint der Chor im Wesentlichen fertig gewesen zu sein. Der Stil ist noch etwas alterthümlicher als in der Pariser Cathedrale. Auch hier stämmige Rundsäulen, noch mit romanischen Eckblättern an den Basen, und mit einfachen Blattkapitälen, von denen die abwechselnd fünffach und dreifach gegliederten Gewölbedienste aufsteigen (Fig. 1). Die Emporen über den Seitenschiffen (Fig. 3) öffnen sich durch Galerien mit schlanken Mittelsäulen. Darüber liegen niedrige Triforien und breite spitzbogige Fenster ohne Maasswerk. Die Durchbildung des Strebesystems (Fig. 2) ist würdevoll und schlicht, ohne desshalb an passender Stelle des zierlichen Schmuckes zu entbehren. Die Façade mit ihren sculpturenreichen Portalen, grossem Rundfenster, Säulengalerie und zwei stumpfen Thürmen mit luftigen Erkern ist eines der grossartigsten Werke der französischen Frühgothik. — Archives des monum. histor.

Fig. 4. **Façade der Cathedrale von Rheims.** — Die glänzendste Leistung des französischen Façadenbaues frühgothischen Stiles ist die Façade der Cathedrale von Rheims (vgl. Taf. 50, Fig. 8 und Taf. 51, Fig. 1 und 5). Sie zeigt die charakteristischen Elemente dieser Gattung in ebenso schön abgewogenen Verhältnissen wie eleganter Ausführung. Die Façade gliedert sich in drei Geschosse: das unterste nehmen die drei mit Sculpturen bedeckten Portalbauten mit ihren hohen Spitzgiebeln ein; darüber liegt das grosse Rosenfenster, hier in eine spitzbogige Umrahmung hineincom-

ponirt, und rechts und links von luftigen Hallenbauten flankirt, durch deren schlanke Stützen man das Strebewerk des Langhauses hervorschauen sieht; endlich die Statuengalerie mit ihrem förmlichen Walde von Spitzgiebeln und Fialen, aus der die beiden stumpfen Thürme mit ihren Erkern und hohen Maasswerkfenstern sich erheben. — Gailhabaud, L'architecture du 5me au 17me siècle, T. I.

Fig. 5. **Chorkapelle der Cathedrale von Amiens.** — Zur weiteren Veranschaulichung des edlen und maassvollen Stiles dieser Cathedrale (vgl. Taf. 50, Fig. 5 und 9) geben wir hier die Innenansicht einer der polygonen Kapellen, welche den Schluss des Chores bilden. Wir blicken zwischen den schöngegliederten Pfeilern durch auf die schlanken, zweigetheilten Fenster, zwischen deren, mit einfachem Maasswerk ausgestatteten, Spitzbögen die Rippen des Kuppelgewölbes emporsteigen. Unter den Fenstern ziehen sich Wandarcaden mit zierlichen Säulen um den Altar herum. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'archit. franc., II, 475.

Fig. 6 und 7. **Ste. Chapelle zu Paris.** — Dieser kleine Bau repräsentirt die feinste Blüthe der französischen Gothik. Es war die Palastkapelle der alten, auf der Seine-Insel gelegenen Residenz der französischen Könige, des heutigen Justizpalastes, von Pierre de Montereau für Ludwig den Heiligen um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut. Die Anlage (Fig. 7) ist zweistöckig: über einer unteren, gruftartigen Kapelle von nur 21 Fuss Höhe, die durch niedrige monolithe Säulen dreischiffig gestaltet ist, erhebt sich der einheitliche obere Raum von 60 Fuss Höhe, 91 Fuss Länge und 32 Fuss Breite, ein Muster an edlen Verhältnissen und feiner Detailbehandlung. Die Wandflächen sind fast ganz den grossen, mit herrlichen Glasgemälden ausgefüllten Fenstern gewichen; nur eine blinde Arcatur von etwa 10 Fuss Höhe, in ihren Zwickeln reich mit Blumengewinden und Engelsköpfen verziert, ist unter den Fenstern von der Mauer übrig geblieben. Schön gegliederte Bündelpfeiler, an denen auf Consolen Apostelfiguren stehen, stützen die Kreuzgewölbe. Eine dem architektonischen Gerüste geschmackvoll angepasste Bemalung setzt alle Theile mit einander in vollendete Harmonie. Auch das Aeussere ist seinen edlen Verhältnissen gemäss fein durchgebildet und verziert. Die Strebepfeiler tragen schlanke Fialen, die Fenster sind mit Spitzgiebeln bekrönt. Der bei der letzten, im Ganzen vortrefflichen, Restauration wiederhergestellte Dachreiter gehörte nicht der ursprünglichen Anlage an. In der Façade (Fig. 6) macht sich besonders das grosse, mit spätgothischem Maasswerk ausgestattete Rundfenster geltend. Darunter liegt eine doppelstöckige Vorhalle mit den Eingängen in die zwei übereinander liegenden Kapellen. Der obere Stock der Halle stand an der Nordseite mit dem königlichen Palast in Verbindung. — Gailhabaud, a. a. O., I.

Fig. 8. **Façade der Abteikirche von Eu.** — Den glänzenden Façadenbauten der französischen Cathedralen stellen wir hier ein Denkmal gegenüber, das die schlichtere und strengere Weise des frühgothischen Stils der Normandie veranschaulichen soll. Ueber dem Hauptportal öffnet sich hier ein breites dreigetheiltes Fenster in spitzbogiger Umrahmung; rechts und links über den Seitenportalen schliessen sich statuenbekrönte Spitzgiebel auf schlanken Säulen an. Dazwischen steigen die Strebepfeiler einfach und kräftig empor. Die Anlage der Kirche datirt aus den Jahren 1186—1226. Der obere Theil der Façade wurde nach dem Brande von 1426 erneuert. — Archives des monum. histor.

Fig. 9. **Fenster und Wandgliederung aus der Cathedrale von Meaux.** — Unsere Abbildung gibt die Innenansicht der nördlichen Querschiffwand dieser Cathedrale mit dem prächtigen Maasswerkfenster, der zierlichen Galerie und der blinden Arcatur darunter. Dieser Theil des

Gebäudes entstammt erst der späteren Zeit des 14. Jahrhunderts. Trotzdem sind die Formen, bei allem Reichthum, noch sehr edel und die Verhältnisse im Ganzen wie im Einzelnen von grosser Schönheit. — Gailhabaud, a. a. O., T. I.

Fig. 10. **Glockenthurm der Cathedrale von Senlis.** — In diesem noch der frühgothischen Epoche angehörigen Werke geben wir einen Beleg für die frühe normale Ausbildung des Thurmbaues in Frankreich. Der Thurm erhebt sich an der Südseite der Façade, so dass seine untere Halle das Vestibül des südlichen Seitenschiffes bildet. Er besteht aus einem quadratischen Unterbau, einem schlanken achteckigen Glockenhaus mit Tabernakeln auf dünnen Säulen an den Ecken, endlich aus der pyramidalen Spitze, an deren acht Seiten Dachluken mit hohen Dächern angelegt sind. Das Ganze baut sich sehr gefällig und in streng organischer Entwickelung empor. — Viollet-le-Duc, a. a. O., III, 372.

Fig. 11. **Kreuzgang bei der Kirche von Sémur.** — Der Kreuzgang von Sémur-en-Auxois gehört zu den schönsten französischen Denkmälern dieser Art aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das reiche Maasswerk seiner Arcaden ist mit Glas ausgefüllt, während die Zwischenräume zwischen den Säulchen offen sind. Diese Anordnung, welche bei genügendem Schutz gegen Wind und Wetter dem Licht und der Luft freien Zutritt gewährt, ist im gothischen Stile nicht selten Das Gebäude ist jetzt zum Theil zerstört. — Viollet-le-Duc, a. a. O., III, 44.

Fig. 12 und 13. **Kirchhofskapelle zu Avioth.** — Dieses interessante, im westlichen Lothringen gelegene kleine Bauwerk gehört stilistisch wie geographisch dem Grenzgebiete von Deutschland und Frankreich an. Es ist ein Sechseck von nur 11½ Fuss Durchmesser, das sich mit einer Seite an die Kirchhofsmauer lehnt (Fig. 13). Stämmige Rundsäulen, wie wir sie in den frühgothischen Cathedralen Frankreichs gefunden haben (vgl. Fig. 1) tragen einen Aufbau mit geschweiften Fenstern und durchbrochener Spitze, der in allen Einzelheiten den Charakter der deutschen Spätgothik trägt. — Archives des monum. histor.

Fig. 14. **Schlussstein aus dem Chor der Abteikirche von Eu.** — Dem oben (Fig. 8) erwähnten Neubau dieser Kirche im 15. Jahrhundert gehören auch die oberen Theile des Chores an, dem der hier abgebildete, meisterhaft aus einem Stück gearbeitete Schlussstein entnommen ist. Die Details sind noch gothisch, aber in der Composition macht sich bereits die Renaissance bemerklich. Die Platte unter dem oberen Kranz durchbrochen gearbeiteter Lilien mit ihren eingebogenen Seiten erinnert an den Abacus des korinthischen Kapitäls. — Viollet-le-Duc, a. a. O., III, 275.

Tafel 51.

FRANZÖSISCHE UND NIEDERLÄNDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 5. **Cathedrale zu Rheims.** — Dieses glänzende Bauwerk, dessen Façade wir bereits auf Taf. 50. A, unter Fig. 4 den Lesern vorgeführt haben, wurde i. J. 1212 unter Leitung des Meisters Robert de Coucy begonnen, und nach Verlauf von kaum 30 Jahren war der Chor vollendet. Das Uebrige wurde, mit Ausnahme weniger späterer Details, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hinzugefügt. Der Grundplan (Fig. 5) zeigt uns ein dreischiffiges Langhaus mit ebenfalls dreigetheiltem, weit vorspringendem Querbau, welcher, in der Längenrichtung der Kirche fünfschiffig, sich unmittelbar in den gleichfalls fünfschiffigen Chorraum fortsetzt.

An den polygonen Chorumgang reiht sich ein Kranz von fünf Kapellen. Das Innere (Fig. 1) baut sich in grossen edlen Verhältnissen zu einer imposanten Wirkung auf. Die Pfeiler und Oberwände haben eine reiche, kräftige Gliederung und das ganze Innere ist, besonders an der Eingangswand, mit einer Fülle bildnerischen Schmuckes ausgestattet. In gleicher Weise ist auch das Aeussere verziert, von dem wir das grosse Rundfenster auf Taf. 50, Fig. 8 bereits mitgetheilt haben. — Chapuy, La France monumentale et pittoresque, pl. 92.

Fig. 2 und 3. **Kirche S. Ouen zu Rouen.** — Den Schluss unserer Beispiele der gothischen Kirchenbaukunst in Frankreich bilde die Kirche S. Ouen zu Rouen in der Normandie, welche an der Stelle eines älteren Heiligthumes im Anfange des 14. Jahrhunderts begonnen, aber nur in ihren östlichen Theilen überhaupt vollendet wurde. Den grossen, mit Giebeln, Fialen und Maasswerkfenstern reich ausgestatteten Thurm über der Kreuzung fügte man gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts hinzu. Das Gebäude ist in der Grundrissanlage (Fig. 3) kreuzförmig, mit drei Schiffen in dem westlichen und fünf in dem östlichen Theile; der Chorraum schliesst in fünf polygonen Kapellen von verschiedener Grösse ab. Das weit ausladende Querschiff ist gegen Süden und Norden durch einen besonderen Portalbau und in der oberen Wand durch eine grosse Rosette von reicher Gliederung ausgezeichnet; Fig. 2 gibt davon die südliche Ansicht. Am westlichen Ende des Gebäudes waren zwei Thürme projectirt, welche jedoch mit dem Portal nicht in einer Flucht gebaut, sondern der Façade übereck vorgelegt sind (Fig. 3). Sie erreichten nur eine Höhe von etwa 50 Fuss. Die Verhältnisse des Ganzen sind edel und zierlich, doch entbehrt die Durchbildung im Einzelnen schon viel von der alten organischen Kraft und Lebensfülle. Besonders macht sich der dem Schematischen zuneigende, vorherrschend decorative Charakter der Spätgothik in der Pfeilerbildung und den Maasswerkformen des Langhauses geltend. Am Aeusseren sei schliesslich noch das reiche Strebesystem mit seinen schlanken fialenbekrönten Pfeilern und theils einzeln theils doppelt ausgespannten Bögen hervorgehoben. — Alexandre de Laborde, a. a. O., pl. 197 und 198, Fig. A.

Fig. 4. **Gerichtspalast zu Rouen.** — Auch von gothischer Profanarchitektur hat Frankreich die glänzendsten Muster aufzuweisen; doch gehören dieselben erst der Zeit um 1500, also dem äussersten Ende der Periode an. Eines der reichsten ist der Justizpalast in Rouen, dessen Aeusseres unsere Abbildung veranschaulicht. Die Formen der gothischen Architektur sind hier bereits ihrer constructiven Bedeutung fast völlig entkleidet und in spielend decorativer Weise angewandt; doch entwickelt sich in ihnen ein solcher Reichthum der Erfindung und bei aller Willkür eine solche Anmuth, dass der Eindruck des Ganzen ein ungemein fesselnder und reizvoller ist. Der Flügel zur Rechten auf unserer Ansicht ist der reichere und spätere; die Ausstattung mit Fialen, durchbrochenen Galerien und glänzender Ornamentik steigert sich hier zu verschwenderischer Pracht. Einfacher ist der links daran stossende Flügel mit der Salle des procureurs. Er stammt aus dem Jahre 1493; der andere wurde 6 Jahre später begonnen. — Chapuy, La France monumentale et pittoresque, pl. 3.

Fig. 6. **Rathhaus in Brüssel.** — Bei der Bedeutung des Bürgerthumes für die politische Machtstellung der Niederlande in damaliger Zeit ist es natürlich, dass auch in der Architektur dieser Gegenden die bürgerlich-profanen Bauten an Reichthum und Glanz den übrigen voranstehen. Was wir von communalen Gebäuden gothischen Stiles in Belgien heute noch besitzen, datirt fast Alles aus späterer Zeit. Das hier mitgetheilte Rathhaus in Brüssel wurde in den Jahren 1400—1455 von den Architekten

J. van Thienen und J. van Ruysbroeck erbaut. Es ist ganz aus Haustein aufgeführt und zeigt bei einfacher Grundrissanlage eine reiche Durchbildung des Einzelnen. Die Hauptfaçade, ein hoher, dreistöckiger, mit einem steilen Giebeldach versehener Bau, wird durch einen schlanken, etwas vorspringenden Thurm in zwei ungleiche Hälften getheilt. Derselbe ist bis zum First des Daches viereckig, verjüngt sich dann um ein Bedeutendes und steigt zwischen vier schlanken Eckthürmchen, die durch Strebebögen mit dem Hauptthurme verbunden sind, auf achtseitiger übereckgestellter Basis empor, um in einer ebenfalls achteckigen Pyramide mit der Kolossalstatue des heil. Michael abzuschliessen. Die Ecken des Gebäudes sind durch sechsseitige Thürmchen verstärkt, welche sich bis etwas über die Höhe des Dachfirstes erheben. Das Hauptgesims krönt eine durchbrochene, mit Schiessscharten versehene Balustrade. Vor das Erdgeschoss legt sich rechts und links von dem Thurm und in gleichem Vorsprunge mit demselben, eine spitzbogige Pfeilerhalle. Die Behandlung der Details hat bei allem Reichthum etwas Frostiges und Handwerksmässiges. Der Bau hat eine Länge von 250, und, von dem neueren Anbau abgesehen, eine Tiefe von 50 Fuss. Der Thurm ist 340 Fuss hoch. — Chapuy, Le moyen âge pittoresque. Vol. III, pl. 157.

Fig. 7. **Börse von Antwerpen.** — Ein merkwürdiges Beispiel der prächtigen flandrischen Spätgothik war die 1531 erbaute, leider 1858 abgebrannte Börse von Antwerpen. Ein viereckiger Hof bildete den Mittelpunkt der Anlage, 200 Fuss lang, 170 Fuss breit und an allen vier Seiten von offenen Arcadenhallen umschlossen, welche auf 44 reich ornamentirten Säulen ruhten. Die Rippen des breiten und niedrig gespannten Netzgewölbes waren aus Eisen construirt. In den gebrochenen Bögen und sonstigen Details mischten sich Anklänge an die Spätgothik Spaniens mit einzelnen Renaissance-Motiven. Der Bau ist neuerdings im alten Stile, nur in beträchtlich grösseren Dimensionen, wiederhergestellt. — Wauters, Les délices de la Belgique, Bruxelles et Leipzig, 1844, p. 121.

Tafel 52.

ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—6. **Cathedrale von York.** — Wie am Ende des 11. Jahrhunderts die romanische Architektur von Frankreich aus zu den Engländern hinüberdrang und von ihnen dann selbstständig weitergebildet wurde, so hat die britische Insel am Schlusse des 12. Jahrhunderts auch die Gothik aus ihrer nordfranzösischen Heimath überkommen und mit derselben einen ähnlichen Umgestaltungsprocess vorgenommen. Eines der mächtigsten Bauwerke des anglo-gothischen Stiles, an welchem zugleich die verschiedenen Entwickelungsstufen desselben deutlich zur Erscheinung kommen, ist die Cathedrale von York, die wir daher im Ganzen und Einzelnen durch mehrere Ansichten genau veranschaulichen. Eine Feuersbrunst zerstörte im Jahr 1137 die alte Cathedrale bis auf die Krypta unter dem Chor, von welcher auf Taf. 44, Fig. 2 eine Abbildung gegeben ist. Ein dadurch herbeigeführter Neubau begann im Jahre 1171 und zwar mit dem Chorraum; das Jahr 1227 brachte dann die Vollendung des südlichen, das Jahr 1260 die des nördlichen Kreuzarmes, sowie des Thurmes über der Vierung; alle diese Theile haben jedoch den uns vorliegenden gothischen Umbauten weichen müssen. Von diesen begann man den Querbau in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, das Langhaus im Jahr 1291 und voll-

endete es nach etwa 40 Jahren; im Jahre 1361 wurde der Grundstein zum Chor gelegt und an die Stelle des alten Vierungsthurmes trat ein neuer; die übrigen Theile des Gebäudes endlich wurden in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts hinzugefügt. Betrachten wir nun zuvörderst den Grundriss (Fig. 2), so fallen uns die wesentlichen Abweichungen der englischen Gothik von der französischen gleich in die Augen. Die vielgestaltige, reichgegliederte Anlage der französischen Cathedralen ist hier zu einem starren, mathematischen Kreuzschema geworden. Das dreischiffige Langhaus wird von einem weit ausladenden, gleichfalls dreigetheilten Querbau durchschnitten; beide haben in allen ihren Theilen geradlinige Abschlüsse. Die Verhältnisse des Grundplanes sind in die Länge gezogen; der Aufbau hat dagegen nur eine mässige Höhe. Um letzteren in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu repräsentiren, sind in Fig. 3—6 einige Details mitgetheilt, von denen Fig. 3 den Grundriss eines Pfeilers des Langhauses, Fig. 4 einen der grossen Pfeiler der Kreuzung (vgl. Fig. 2, a) darstellt. An beiden offenbart sich der überschwängliche Reichthum der Ornamentik, durch welchen die englische Gothik ihre nüchterne Empfindung und den Mangel streng organischer Behandlung der Glieder zu verhüllen sucht. Von gleicher Complicirtheit sind die Fig. 5 und 6 vergrössert dargestellten Gewölbeconstructionen, die erstere aus dem Chorraum, die letztere vom Mittelschiff des Langhauses. Das Aeussere (Fig. 1) zeigt dieselbe Mischung von geradliniger, breiter Nüchternheit und spielender Decorationsfülle. Wir sehen es von der südöstlichen Seite: am Chor und an den oberen Theilen der drei gewaltigen Thürme bemerken wir jene geschweifte Form der Fensterwölbungen, Kielbogen oder auch Eselsrücken genannt, welche für die decorative Tendenz der englischen Gothik bezeichnend ist. Die Strebepfeiler, an den Kreuzarmen einfach giebelförmig schliessend, laufen am Langhause in reichdecorirte Spitzthürmchen aus; Strebebögen fehlen gänzlich, wie bei den meisten englischen Kirchen; die horizontale Linie gelangt in der Dachbalustrade und an den Stockwerken der Thürme, namentlich aber an dem stumpfen Abschluss des Hauptthurmes über der Vierung zu kräftigem Ausdruck; die beiden Westthürme sind über dem mit Zinnen ausgestatteten Gesimskranze noch mit je acht kleinen Fialen bekrönt. Der Grundriss (Fig. 2) zeigt auch die Lage der verschiedenen Kapellen, welche an die Cathedrale angebaut sind. Besondere Erwähnung verdient darunter das zierliche Kapitelhaus (E), dessen achteckiger, durch weite Fenster erhellter Raum mit einem sternförmigen Gewölbe, ohne Mittelsäule, überspannt ist. — Britton, The history and antiquities of the metropolitan Church of York, London 1819, Pl. VII.

Fig. 7—11. **Cathedrale von Lichfield.** — Die Cathedrale von Lichfield repräsentirt ebenfalls mehrere Perioden der englichen Gothik. Ihre ältesten Theile stammen noch aus dem 13., die sogenannte Lady Chapel auf der Ostseite und die Gewölbe des Kreuzschiffes aus den ersten Decennien des 14. Jahrhunderts, die Vollendung des Ganzen fällt erst in das Jahr 1421. Die Cathedrale hat im Grundriss viele Aehnlichkeit mit dem Yorker Dom, nur mit der seltenen Abweichung, dass an ihren früher ebenfalls geradlinig geschlossenen Chorraum die erwähnte Lady Chapel, ein schmaler, fünfseitig abgeschlossener Bau, angelegt ist. Von dem Aufbau des Inneren, dessen Totaleindruck sich aus der perspectivischen Ansicht (Fig. 7) als ein würdiger und einfacher darstellt, geben wir in Fig. 8 zwei vereinigte Querdurchschnitte. Von diesen führt uns der durch die Punkte BC bezeichnete Schnitt die nördliche Hälfte des Querschiffes vor. Wir bemerken die reiche Gliederung der Wände durch Arcaden, Triforien und weite Fenster, an letzteren die vorwiegend verticale Anordnung des Maasswerks, ein charakteristischer Zug der entwickelten englischen Gothik; wir sehen ferner die starken, aus einer Menge von Halbsäulen zusammengesetzten

Pfeiler, welche besonders an den vier Stützpunkten der Kreuzung zu einem riesigen, vielgestaltigen Säulencomplex anwachsen; wir bemerken endlich den Ansatz des Gewölbesystemes und die Dachconstruction mit dem Durchschnitt der einen Hälfte des Kreuzungsthurmes. Die Punkte AB bezeichnen sodann den Aufriss des südlichen Querarmes mit seinem Ansatz an das Langhaus, in dessen einen Seitenarm mit seiner schrägen, von den Strebebögen überwölbten Bedachung wir hineinsehen. An den Gewölberippen des Mittelschiffes und den Bögen der Oberwände desselben kommt das normannische Zickzackornament wieder zum Vorschein. Der Aufriss des südlichen Querarmes zeigt uns die einfache Gestaltung der giebelförmig abgeschlossenen Strebepfeiler und die mit breiten Spitzbögen, sogen. Tudorbögen, überwölbten Fenster. In Fig. 9—11 sind die reichen Detailbildungen des Inneren repräsentirt. Fig. 9 gibt das Kapitäl des Pfeilers, welcher das Gewölbe des mit der Cathedrale verbundenen Kapitelhauses trägt. Der Pfeiler hat einen runden Kern, an welchen sich zehn, ebenfalls rund ausgemeisselte, dünne Säulen anlehnen. Ihre Kapitäle, anfänglich getrennt, gehen in einen Kranz von verschlungenem Blattwerk zusammen, über welchem die mehrfach gegliederte Platte und endlich die Ansätze der zahlreichen Gewölberippen liegen. Fig. 10 und 11 zeigen consolenartige Absätze der Halbsäulenpfeiler in der Lady Chapel, welche sich durch eine überaus zierliche und virtuos ausgeführte Blattornamentik auszeichnen. — Britton, The history and antiquities of the See and Cathedral Church of Lichfield, London 1820, Pl. VII, Inneres; Pl. VIII, Querdurchschnitte und Aufriss, Pl. IV, 1, 6 und 7, Details.

Fig. 12 und 13. **Kapelle Heinrich's VII. in der Westminsterabtei zu London.** — An den Endpunkt der gothischen Epoche führt uns die vorstehende Kapelle Heinrich's VII. in der Westminsterabtei zu London, das brillanteste Denkmal des sogenannten perpendicular stile, des letzten decorativen Auswuchses der englischen Gothik. Dieselbe wurde im Jahre 1502 durch den genannten König als Begräbnisskapelle für ihn und seine Nachkommen aufgeführt, und bildet den Chorraum zu der grossen Abteikirche von Westminster. Im Grundriss ein 99' langer und 66' breiter dreischiffiger Bau mit fünfseitigem Chorschluss und Umgang, gewährt das Innere (Fig. 12) den Anblick einer Fülle phantastischen Schmuckes, welcher an den Wänden durch die Linien jenes perpendiculären Stabwerkes, nach dem der Stil seinen Namen führt, beherrscht wird, dessen Formen dagegen an den Wölbungen der Fenster und der Decke zu den wunderlichsten Abnormitäten ausschweifen. Die Gurtbögen der Wölbung sind ausgezackt, als trügen sie einen reichen Spitzenbesatz, und die Schlusssteine hängen stalaktitenartig tief herab von dem Gewölbe. Dazu kommt die eigenthümliche Ausbiegung der Fenster, welche an den Seitenschiffen segmentförmig, am Chorschluss polygon gestaltet ist, und die reiche Decoration der vierzehn achteckigen Strebepfeiler, von denen sich doppelte, durchbrochen gearbeitete Strebebögen in geschweiften Linien zu den Oberwänden emporspannen. — Chapuy, Moyen âge pittoresque, I, pl. 51, Inneres; Cottingham, Plans, elevations, sections and details of King Henry the seventh's Chapel at Westminster, I, Pl. III.

Tafel 53.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—4. **Münster zu Freiburg im Breisgau.** — Deutschland, welches den gothischen Baustil ebenfalls von Frankreich her überkam, ist sein zweites Vaterland, das Land seiner consequentesten Durchbildung und höchsten Blüthe geworden. Von den drei Entwickelungsperioden, welche

die gothische Bauweise auch hier, wie in Frankreich und England durchmachte, umfasst die erste die Denkmäler jenes unserem Vaterlande eigenthümlichen Uebergangsstiles, welchen wir oben im Anschluss an die deutschen Bauwerke romanischen Stiles repräsentirt haben. Auch der grosse oberrheinische Dom, mit dem wir auf dieser Tafel die Reihe der gothischen Bauten Deutschlands beginnen, gehört mit seinen ältesten Theilen noch dem Uebergangsstile an, das Aeussere seines Querschiffes hat sogar einen vorwiegend romanischen Charakter. Im Laufe des 13. Jahrhunderts, und zwar wohl erst in dessen zweiter Hälfte, begann man dann das schon rein gothisch gehaltene Langhaus. Zunächst galt es eine umfassende Erweiterung der Dimensionen. An das nur 37 Fuss breite Mittelschiff wurden zwei ungewöhnlich breite Seitenschiffe angelegt, deren Aussenmauern mit den Abschlüssen des Querbaues in einer Linie liegen. Zugleich wurden die Obermauern des Mittelschiffes zu einer ansehnlichen Höhe emporgeführt und die Pfeiler, welche übrigens in ihrer Gliederung noch manche Anklänge an die ältere Bildung aufweisen, erhielten die schlanken Verhältnisse des gothischen Stiles (Fig. 2). Das Innere dieser frühgothischen Theile hat einen einfach ernsten Charakter. Zwischen den unteren Spitzbogenarcaden und den hohen Fenstern dehnen sich die ununterbrochenen Wandflächen aus, nur unter den Fenstern läuft unmittelbar eine niedrige Balustrade hin. Reicher belebt sind die Innenwände der Seitenschiffe. Sie zeigen unten eine umlaufende Säulenstellung mit einer Balustrade, in deren Formen sich die Motive des Maasswerkes der Fenster wiederholen. In den westlichen Abschlusswänden (Fig. 3) bemerkt man über jener Säulenstellung zwei grosse quadratische Fenster, welche mit reich gegliederten Rosen gefüllt sind. An einem Pfeiler der Vorhalle findet sich das Datum 1270 eingemeisselt. Die Vollendung des Langhauses fällt wohl erst in den Anfang des 14. Jahrhunderts. Von dem im Jahr 1471 begonnenen und erst im 16. Jahrhundert vollendeten Chor mit seinem reichen Kapellenkranz und dem vielverzweigten Gewölberippenwerk (Fig. 4) gibt die perspectivische Ansicht des Inneren (Fig. 2) die Gesammtwirkung. Die Anlage hat das Eigenthümliche, dass Kapellen und innerer Chorschluss nicht aus dem gleichen Polygon construirt sind, woraus sich der Uebelstand ergibt, dass immer in die Mitte der Pfeileröffnungen eine Scheidewand von zwei Kapellen fällt, der freie Durchblick also gehindert wird. Den Architekten der Spätgothik scheint diese Abweichung vom Hergebrachten mit dem dadurch erzeugten unruhig wechselnden Licht gerade ein besonderes Gefallen erweckt zu haben. Während die Details des Langhauses an Adel und maassvollem Reichthum zu den schönsten ihrer Art gehören, mischen sich in die des Chors schon manche bizarre Formen ein. Am Aeusseren, dessen kühnes, mit hohen Fialen geschmücktes Strebesystem aus der Ansicht (Fig. 1) und aus dem Durchschnitt (Fig. 3) deutlich wird, heben wir den imposanten Thurm, als eine der edelsten Leistungen seiner Art, besonders hervor. Der Thurm (Fig. 1) gliedert sich in drei Hauptmassen, von denen die untere die einfachen Mauern des westlichen frühgothischen Langhauses aufweist, mit welchem das Untergeschoss gleichzeitig errichtet wurde, die beiden oberen, in späterer Zeit hinzugefügten dagegen, das achteckige Mittelgeschoss und der ebenfalls achteckige Helm, unverhältnissmässig reicher ausgestattet sind. Zwischen den starken Strebepfeilern, welche das Untergeschoss nach vorne und zu beiden Seiten stützen, liegt die tiefe, in einen Spitzgiebel auslaufende Portalhalle; darüber erhebt sich ein mässig grosses Spitzbogenfenster; die vorspringenden Strebepfeiler sind mit Fialen bekrönt; der Unterbau wird von einer durchbrochenen Galerie abgeschlossen. Ueber derselben schiesst dann sofort das reiche Stabwerk der Wände des Achtecks und seiner dreiseitigen Eckpfeiler empor. Die acht Seiten öffnen sich oben durch schlanke Spitzbogenfenster, welche von hohen Giebeln über-

ragt werden. Unmittelbar darüber erhebt sich endlich der achtseitige Helm, eine schlank und luftig emporgeführte Pyramide, welche in einer Höhe von 385 rh. Fuss in einer riesigen Kreuzblume endigt. Alle aufsteigenden Linien der Giebel und des Helmes sind mit jenen kleinen Steinblumen (Krabben oder Knollen) ausgestattet, welche der aufwärts treibenden, gleichsam organischen Bildung und Bewegung der Massen einen so lebendigen Ausdruck verleihen. Der Thurm scheint bald nach dem Jahre 1300 fertig gewesen zu sein. Er ist demnach nicht nur einer der schönsten seiner Art, sondern auch der früheste grössere Thurmbau in Deutschland. Seinen Meister kennen wir nicht. — Gailhabaud, Denkmäler d. Baukst., Lief. XII, Aeusseres; Chapuy, Allemagne monumentale et pittoresque, Lief. 1, Inneres; Moller, Denkmäler der Baukunst, Band II: Der Münster zu Freiburg im Breisgau, Taf. I und VI, Grundriss und Querdurchschnitt.

Fig. 5. **Dom von Magdeburg.** — Wenn bei dem eben betrachteten Münster sich der Chor als ein Denkmal der spätgothischen Zeit herausstellte, so bildet derselbe beim Dom zu Magdeburg vielmehr den ältesten Theil der Kirche, und ist überhaupt eines der frühesten Werke der Gothik in Deutschland. Er wurde wenige Jahre nach dem im Jahre 1207 erfolgten Brande der alten Kirche aufgeführt, und nebst den Kreuzarmen noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollendet; das Langhaus stammt dagegen erst aus dem 14. Jahrhundert. Der Grundriss des Chors, mit seinem Umgang und den fünf radianten Kapellen, zeigt den unverkennbaren Einfluss französischer Muster, welche durch wandernde Bauleute hierher gebracht sein müssen. In den Details und namentlich in der Bildung der Pfeiler verrathen sich, neben einigen vereinzelten antiken Elementen, vorherrschend noch die romanischen Ueberlieferungen (vgl. Taf. 54. A, Fig. 6—7 b und 17). Die Durchbildung des Langhauses und der Querarme bieten keine besonders bemerkenswerthen Erscheinungen dar. Die Thürme haben erst im Jahre 1520 ihre Vollendung erhalten. — Clemens, Mellin und Rosenthal, Der Dom zu Magdeburg, Lief. I, Taf. 1.

Fig. 6 und 7. **Elisabethkirche zu Marburg.** — In der Elisabethkirche zu Marburg haben wir eines der reinsten Muster der deutschen Frühgothik und zugleich die älteste gothische Hallenkirche Deutschlands vor uns. Die Kirche wurde in den Jahren 1235—1283, wie man aus ihrer consequenten Durchbildung schliessen darf, nach den Entwürfen eines und desselben Meisters aufgeführt, und war bestimmt, das Grab der heilig gesprochenen Landgräfin Elisabeth von Thüringen aufzunehmen, und zugleich als Ordenskirche für die seit 1233 in Marburg ansässigen Ritter des deutschen Ordens zu dienen. Es ist ein dreischiffiger Bau mit einem fünfseitig geschlossenen, von einem Nischenkranz umgebenen Chor, und mit Kreuzarmen, welche ebenfalls in fünfseitigen Nischen endigen (Fig. 6). Die gleiche Höhe der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, dessen Gewölbehöhe der ganzen Breite des Gebäudes gleichkommt, stellt einen weiten, hallenartigen Innenraum her, welcher von den schweren, bis zur Decke aufstrebenden Pfeilern, ohne Vermittelung von Oberwänden, gestützt wird (Fig. 7). Erhellt wird das Ganze durch eine doppelte Reihe spitzbogiger Fenster, welche, durch ein kräftiges Gesimse geschieden, sämmtliche Aussenwände der Seitenschiffe durchbrechen. Die Details des Fenstermaasswerks wie der Pfeiler sind von anmuthiger Einfachheit. Das Aeussere trägt denselben Charakter. Ein reiches Strebesystem konnte bei der gleichen Höhe der Schiffe keine Stätte finden; einfache Strebepfeiler steigen in mehreren Absätzen zwischen den Fenstern bis zum Dach empor; über der Kreuzung erhebt sich ein schlanker Dachreiter (Fig. 6) und auch die beiden schönen Westthürme sind sehr einfach in der Gliederung und mit undurchbrochenen achtseitigen Pyramiden bekrönt, an deren Fuss vier Fialen aufsteigen. Die Façade und der Portalbau insbesondere zeigen dieselbe strenge Ein-

fachheit, machen aber, wie das Ganze, bei der Schönheit ihrer Verhältnisse und der Reinheit ihrer Durchführung doch eine bedeutende Wirkung. — G. Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, Band II: Die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg, Taf. X und XV.

Fig. 8. **Münster zu Strassburg.** — Das berühmte Münster zu Strassburg entstand ungefähr gleichzeitig und unter ähnlichen Bedingungen wie das ihm benachbarte Münster zu Freiburg. Ein im Jahre 1176 erfolgter Brand verwüstete die schon früher oft durch ein gleiches Schicksal heimgesuchte alte Kirche der Art, dass man an eine gründliche Wiederherstellung denken musste. Doch schloss man sich in der Anlage des bald darauf begonnenen Neubaues den vorhandenen Räumlichkeiten an, und aus romanischer Zeit stammt denn auch noch heute die im Innern halbkreisförmige Chornische, deren Aussenmauern im Anschluss an die rückwärts gelegenen Stiftsgebäude geradlinig abgeschnitten sind. Auch in der Krypta, dem Querbau und der Kuppel ist der romanische Stil noch deutlich zu erkennen. Es treten indess, namentlich am Querbau, daneben auch bereits Formen auf, welche den entschiedenen Einfluss des im Elsass seit dem Ende des 12. Jahrhunderts in der Entwickelung begriffenen Uebergangsstiles bekunden. Die Kreuzarme haben eine bedeutende Ausladung und sind mit einem vierfachen Kreuzgewölbe überspannt, als dessen Stützen je eine freistehende Rundsäule in der Mitte und ausserdem je eine kleinere Säule zwischen den beiden Pfeilern der Vierung dienen. Besonders prägnant tritt die Mischung der Stile an den Façaden der Kreuzarme zu Tage; zweigetheilte Spitzbogenfenster sind hier zwischen die noch ganz romanisch behandelten Radfenster und rundbogigen Portale eingeschoben; an den Seiten springen je zwei mächtige Mauermassen vor, deren Bekrönung durch schlanke gothische Fialen gebildet wird. Der Urheber dieser Theile ist uns nicht bekannt. Mit Entschiedenheit tritt die Gothik zuerst beim Langhause auf, dessen Beginn durch einen uns ebenfalls unbekannten Meister wohl noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu setzen sein wird und das einer glaubwürdigen Ueberlieferung zufolge im Jahr 1275 vollendet wurde. Eine Erhöhung des Mittelschiffes und eine damit im Zusammenhange stehende Veränderung der Fenster wurde nach dem Brande des Jahres 1298 vorgenommen. — Hier strebt nun bereits Alles mächtig und in lebendig gegliederten Massen empor. Das Mittelschiff hat eine weit bedeutendere Höhe als die östlichen Theile, die Kuppel schneidet demzufolge in das hohe Dach des Langhauses ein. Die Mauern der Seitenschiffe wie die Oberwände des Mittelschiffes sind in grosse spitzbogige Fenster aufgelöst; dazwischen erheben sich die oberwärts ausgeschweiften Strebepfeiler, von denen kühn geschwungene Bögen zu den Oberwänden des Mittelschiffes hinüberführen. In der Bildung der Pfeiler und der Triforien hat man eine merkwürdige Uebereinstimmung mit der Abteikirche von St. Denis entdeckt, welche dem Strassburger Meister offenbar als Muster diente. Die Höhenverhältnisse des Inneren sind jedoch bei Weitem nicht so schlank als gewöhnlich in den französischen Domen. Der hervorragendste Theil des Ganzen ist die berühmte Façade, als deren Schöpfer der (einer angeblich früher am Mittelportal befindlichen Inschrift zufolge) im Jahre 1277 an den Bau berufene Meister Erwin bekannt ist. In ihr erreicht der Stil den höchsten Gipfel aufstrebender Kühnheit, und die Durchbildung des Einzelnen die vollste Freiheit und Eleganz. In den grossen Massen noch an der französischen Horizontalgliederung festhaltend, zerfällt der riesige Vorbau in drei übereinander gelagerte Schichten, welche durch die aufsteigenden Strebepfeiler in eine gleiche Anzahl verticaler Streifen zerlegt werden. Der Mitteltheil des dritten Geschosses gehört nicht Meister Erwin, sondern einem seiner Nachfolger vom Ende des 14. Jahrhunderts an; ursprünglich war hier ein Giebel mit schlankem Fialenthürmchen pro-

jectirt. Die Mitte des unteren Stockes nimmt das Hauptportal ein; darüber prangt in der Höhe des Mittelschiffgewölbes die grosse Rose; kleinere Seitenportale befinden sich daneben, wie das mittlere mit Statuen reich ausgeschmückt. In den Tabernakeln, welche die Strebepfeiler am Absatze des ersten Stockwerkes zieren, stehen die Reiterstatuen Dagobert's, Chlodwig's, Kaiser Rudolph's von Habsburg und König Ludwig's XIV. von Frankreich. Bis zu dieser Höhe soll Erwin den Bau selbst geführt haben; er starb im Jahre 1318, nachdem er auch den nach dem Brande von 1298 nöthig gewordenen Wiederherstellungsbau des Langhauses vollendet hatte. Sein Sohn Johannes folgte ihm und brachte bis 1339 den Portalbau auf die Höhe der Plattform. Von hier aus begann dessen Nachfolger Johannes Winlinus den Weiterbau mit dem nördlichen Thurm, welcher im Jahre 1365 die Höhenfläche, von der sich die pyramidale Dachspitze erheben sollte, erreichte. Später erhöhte man den Körper des Thurmes und die vier an seinen Ecken emporsteigenden durchbrochenen Wendeltreppenpfeiler noch um ein kleines Stockwerk, und setzte dann endlich die Spitze mit ihren, in den stufenförmigen Absätzen des Daches angelegten, Wendeltreppen auf. Als Architekt des Thurmes, welcher, abgesehen von einigen im 15. und 16. Jahrhundert vorgenommenen Anbauten und Veränderungen im Jahr 1439 vollendet wurde, wird Meister Johannes Hültz von Köln genannt. Die ganze Höhe des Riesenwerkes, das auch in Hinsicht der Construction als ein Wunder der Kunst betrachtet werden darf, beträgt 491 Strassburger Fuss. **Nach einem im Jahre 1819 zu Strassburg erschienenen Kupferstich.**

Tafel 54.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Dom zu Köln. — Auf dieser Tafel geben wir eine malerische Ansicht der Westfaçade und des südlichen Querschiffes des Kölner Domes in einer freien Radirung, welche indess nur ungefähr den Totaleindruck des Werkes in seiner künftigen Vollendung veranschaulichen soll, ohne für das Einzelne der Durchbildung hinreichende Anhaltspunkte zu gewähren. Indem wir daher in Betreff der Details auf die folgende Tafel 54. A verweisen, möge hier nur noch eine kurze Uebersicht der Geschichte des Domes auf Grundlage der neuesten Forschungen beigefügt werden. Der alte, in der Merowingerzeit gegründete, später umgebaute Dom hatte sich bereits im 12. Jahrhundert bei der wachsenden Bedeutung der Stadt als völlig unzureichend erwiesen. Aber erst im 13. Jahrhundert kam es zu einem Neubau und dieser erstreckte sich zunächst nur auf den Chor, neben welchem die alte Kirche (ob in unmittelbarer Verbindung mit jenem oder getrennt, wissen wir nicht) noch geraume Zeit fortbestand. Der Bau des Chores, wie wir ihn noch heute wesentlich in seinem alten Bestande vor uns haben, fällt in die Jahre 1248—1320, und als Urheber des Planes ist Meister Gerhard von Rile zu betrachten, der jedoch die Vollendung seines Werkes nicht erlebt hat († vor 1312). Ihm folgten in der Bauleitung die Meister Arnold und Johannes, und von Letzterem († c. 1330) dürfte auch der Plan zum Weiterbau des Domes in Uebereinstimmung mit dem neuen Chor und die Inangriffnahme jenes grossartigen Werkes herrühren. Man kam jedoch damit nicht weit; einzelne Theile des Querbaues wurden fundirt, später auch die Seitenschiffe des Langhauses und die Façade in Angriff genommen. Aber alle diese Bauten blieben als riesige Bruchstücke stehen; auf dem südlichen Thurmstumpfe wartete der alte Krahn Jahrhunderte lang auf neue Werk-

stücke; der Chor erhielt an seinem Westende eine provisorische Abschlussmauer. Erst in unserem Jahrhundert wurde der Ausbau energisch wieder aufgenommen und am 15. Oktober 1863 das in seinem Innern vollendete Langhaus, nach Beseitigung der alten Trennungsmauer des Chores, dem Gottesdienste übergeben. Gegenwärtig ist man mit dem Ausbau der beiden Riesenthürme an der Façade beschäftigt. Unter den Bauleitern aus neuester Zeit ist vor Allem der hochverdiente Dombaumeister Zwirner namhaft zu machen. — **Originalradirung von P. Herwegen.**

Tafel 54. A.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Grundriss des Domes von Köln.** — Der Kölner Dom verdankt seinen Ruhm durchaus nicht allein der Kolossalität seiner Ausdehnung, in welcher ihn vielmehr manche anderen Gebäude dieser Periode übertreffen, derselbe gründet sich vielmehr darauf, dass er im Ganzen wie im Einzelnen die Stilgesetze der Gothik mit unübertroffener Klarheit, Consequenz und Schönheit zum Ausdruck bringt. Schon in dem vorliegenden Grundriss ist dieser Vorzug höchster Harmonie und Gesetzmässigkeit zu erkennen. Das fünfschiffige Langhaus, mit dem ebenfalls fünfschiffigen Chor und einer geräumigen Vorhalle, erhält durch den weit ausladenden, dreischiffigen Querbau die Gestalt eines schön proportionirten lateinischen Kreuzes, in dessen Gesammtumrissen die vier genannten, durch AB, BC, CD und DE bezeichneten Fauptheile sich klar von einander sondern. Wir betrachten nun zunächst den Chorraum etwas näher. Derselbe setzt sich in gleicher Breite mit dem Langhause drei Arcaden weit über den Vorsprung des Querbaues hinaus fort und wird sodann abgeschlossen durch einen Kranz von sieben polygonen Kapellen, welche sich, durch einen Umgang vermittelt, an das siebenseitige Ende des Mittelschiffes anlegen. Jede dieser Kapellen (dd) ist fünfseitig geschlossen und mit Ausnahme der beiden dem Langhause zunächst liegenden, in deren Mauern die Aufgänge zu den Galerien angebracht sind, durch drei Fenster erleuchtet. Die ganze Breite des Chores beläuft sich im Innern auf 151 Fuss 6 Zoll, im Aeussern auf 181 Fuss 4 Zoll, die Länge bis zur Mitte der Säulen in der Rundung auf 138 Fuss 7 Zoll, die Weite der Umgänge auf 25 Fuss 2½ Zoll, die Tiefe der mittleren Kapelle endlich auf 24 Fuss, meistens Dimensionen, welche auf das den Innenräumen des Domes überhaupt zu Grunde liegende Maass von 50 Fuss als Einheit zuzrückzuführen sind. Eine noch grössere Gesetzmässigkeit herrscht in den Verhältnissen des Langhauses und des Querbaues. Das Mittelschiff des Langhauses ist, gleich dem Mittelschiffe des Querbaues, 44 Fuss im Lichten breit. Die Gesammtbreite je zweier Seitenschiffe kommt der Breite des Mittelschiffes gleich; sämmtliche Gewölbefelder der Seitenschiffe erhalten durch die enge Stellung der Pfeiler eine ungefähr quadratische Gestalt. Die ganze Breite des Langhauses beträgt im Innern 151 Fuss 6 Zoll; die Länge des Querschiffes beläuft sich auf 250 Fuss 6 Zoll; jeder Seite des Querbaues legt sich eine Façade mit 3 reichen Portalen vor; in die von dem nördlichen Kreuzarm und der Nordseite des Chores gebildete Ecke ist die unlängst erneuerte Sacristei hineingebaut. Die Vorhalle endlich, der westlichen Schmalseite des Langhauses vorgelegt, und an der Façade sich durch drei mächtige Portale öffnend, ist im Zusammenhang mit dem Langhause zu einer hohen fünfschiffigen Halle ausgebildet, deren 18 gewaltige Pfeiler über den Kreuz-

gewölben die ungeheure Masse der beiden, etwa 500 Fuss hohen, Westthürme zu tragen bestimmt sind. Hinsichtlich des Aufbaues genüge hier die Angabe, dass das Mittelschiff des Langhauses bis zu einer Scheitelhöhe von 160 Fuss ansteigt, während die unter sich gleich hohen Seitenschiffe zu jenem im Höhenverhältniss von 2:5 stehen. Das Weitere wird bei den folgenden Detaildarstellungen erwähnt werden. — S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln, München 1842, 2. Ausg. Taf. III.

Fig. 2. **Hauptportal des Domes von Köln.** — Das Hauptportal des Kölner Domes (vgl. Fig. 23) gehört, wie das ganze nördliche und mittlere Stück der Façade, noch zu den unvollendeten Theilen des Bauwerkes. In der Durchbildung dieser prachtvollen Eingangspforten concentrirten die Meister der Gothik alle Mittel ihrer Kunst. In die durch Stabwerk und Spitzthürmchen gegliederte Mauerfläche baut sich die spitzbogige, von einem hohen Giebel überragte Portalwandung in der herkömmlichen abgeschrägten Form ein, an den Seiten der Thür, über dem horizontalen Sturz und in der Höhe des Giebels Raum für bildnerischen Schmuck darbietend. Am Mittelpfosten steht, unter zierlichem Baldachin, die Statue der Jungfrau Maria mit dem Kinde. Das übrige Bildwerk zerfällt in freistehende, mit Baldachinen bekrönte Statuen und in kleine Reliefs, die mit architektonischen Ornamenten von geschmackvollster Form abwechseln. — S. Boisserée, a. a. O., Aufriss der Façade.

Fig. 3 und 4. **Gesimsprofile des Kölner Domes.** — Im Geiste des in ihm vorherrschenden Vertikalismus prägte der gothische Stil alle horizontalen Gesimse zu möglichst feinen, die aufstrebenden Theile nicht durchschneidenden, sondern nur umschlingenden Bändern aus. Die reiche Gliederung derselben geht aus den Profilen zweier solcher Gesimse vom Kölner Dom hervor, von denen das eine (Fig. 3) in seinen tiefen Hohlkehlen Blattverzierungen trägt, das andere, nach oben abgeschrägte (Fig. 4), welches über den unteren Chorfenstern hinläuft, mit den als Ungeheuer gestalteten Wasserspeiern ausgestattet ist. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. XIII, pag. 29 und 30.

Fig. 5. **Gesimsprofil vom Dom zu Regensburg.** — Eine besonders reine Durchbildung zeigt das Gesimsprofil der Galerie über den unteren Fenstern des Regensburger Domes (vergl. Taf. 55, Fig. 3); die drei Hohlkehlen, in welchen es vorspringt, sind durch Rundstäbchen und Plättchen mit einander vermittelt. — Popp und Bülau, Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, 1834, Taf. III, Fig. 2.

Fig. 6. **Gesimsprofil vom Dom zu Magdeburg.** — Eine kräftigere und ebenso reiche Form hat das Profil des Gesimses, welches den viereckigen Unterbau der beiden Thürme des Magdeburger Domes krönt (vgl. Taf. 53, Fig. 5). — Clemens, Mellin und Rosenthal, Der Dom zu Magdeburg, Lief. IV, Taf. 2, Fig. 3.

Fig. 7—7b. **Gurtprofile vom Dom zu Magdeburg.** — Die lebensvolle Gliederung, welche der gothische Stil allen strebenden, spannenden und tragenden Gliedern zu Theil werden liess, erstreckte sich selbstverständlich auch auf die Gurten und Rippen der Gewölbe. Wir geben drei Beispiele davon in den vorstehenden Gurtprofilen vom Magdeburger Dome (Taf. 53, Fig. 5), von denen Fig. 7 einem Quergurte zwischen Schiff und Kreuz auf der südlichen Seite, Fig. 7a einer Kreuzrippe in einem Arme des Querschiffes, und Fig. 7b einem Quergurte in den Seitenschiffen entnommen ist. Ausser Hohlkehle, Platte und Rundstab zeigen ihre Profile noch blätter-, herz- und birnenförmige Vorladungen. — Rosenthal, a. a. O., Heft III, Taf. 5, Fig. 21, 23 und 27.

Fig. 8—8b. **Gurtprofile vom Dom zu Regensburg.** — Dieselben Formen, nur in feinerer Durchbildung, haben die vorstehenden, dem Dom

zu Regensburg (Taf. 55, Fig. 3) entnommenen Gurten. Fig. 8 ist der Durchschnitt eines Quergurtes, welcher die Pfeiler der Kreuzung mit einander verbindet, mit dem Ansatz der Kuppel darüber; Fig. 8a ist das Profil der Arcaden, durch welche das Hauptschiff sich gegen die Seitenräume öffnet, Fig. 8b endlich bietet das Profil der schmalen Kreuz- und Querrippen, welche die Gewölbe des Mittelschiffes tragen. — Popp, a. a. O., V, 1, 8, 4; V, 2.

Fig. 9 und 10. **Konsole und Kapitäl aus dem Dom zu Köln.** — Die Hauptträger des zart und scharf gearbeiteten vegetabilischen Schmuckes, mit dem die Gothik ihre Werke ausstattete, waren im Innern die Kapitäle und Konsolen der Pfeiler. Ein Beispiel reichster Ausbildung der letzteren gibt uns Fig. 9 in einer der Konsolen, welche die an den Pfeilern des Chors im Kölner Dom angebrachten Statuen tragen. Fig. 10 zeigt ein Kapitäl aus dem Bogengange unter den oberen Chorfenstern, von äusserst zierlicher Gestalt, dessen Schmuck in Form eines doppelten angehefteten Blätterkranzes um den cylindrischen Körper des Kapitäls herumläuft: darunter befindet sich ein scharf abgekantetes Band und den oberen Abschluss macht eine mehrfach gegliederte und abgeschrägte Deckplatte. An diesen Gliedern, namentlich an den Kelchen der Kapitäle, brachte man meistens Vergoldung auf farbigem Grunde an. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. IX, p. 19.

Fig. 11. **Kapitäl vom Dom zu Freiburg.** — Das mitgetheilte Kapitäl aus dem Freiburger Dom (vgl. Taf. 53, Fig. 1—4) hat dieselbe Form, wie das ebenbetrachtete aus dem Dom zu Köln. Sein Schmuck besteht in zierlich gearbeitetem Weinlaub mit Trauben. — Moller, Der Münster von Freiburg, Taf. XIV, Fig. 1.

Fig. 12. **Kapitäl vom Dom zu Regensburg.** — Dieses Kapitäl ist wegen des fehlenden unteren Bandes bemerkenswerth. Sein Blätterschmuck wächst an einem gewundenen Stengel unmittelbar aus den Diensten empor, und wird oben von einer in mehreren Absätzen vorspringenden Deckplatte abgeschlossen. — Popp und Bülau, a. a. O., Heft X, T. 3, Mitte.

Fig. 13. **Kreuzblume vom Dom zu Regensburg.** — Eines der einfacheren Beispiele der Kreuzblumen, mit welchen in der Gothik die Giebel, Fialen und ähnlichen Theile bekrönt wurden, bietet die vorstehend abgebildete Spitze eines Kapellendaches am linken Seitenschiff des Domes von Regensburg. Sie wird durch zwei Blätterbüschel gebildet, die sich nach unten knollenartig ausbauchen. — Popp und Bülau, a. a. O., Heft I, Taf. 5, Fig. 2.

Fig. 14. **Kreuzblume von einem Brunnen in Rottenburg.** — Zu einer kunstvoll gearbeiteten Verschlingung krümmt sich das Blattwerk der Kreuzblume zusammen, welche die Spitze des pyramidalen Brunnenmonumentes auf dem Marktplatze der alten Stadt Rottenburg am Neckar ziert. Dasselbe wurde von der Gemahlin Erzherzog Albrecht's VI. in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts errichtet. Die in Stein gehauene Blume hat beinahe 3 Fuss im Durchmesser. — Heideloff, Die Ornamentik des Mittelalters, Heft 16, Taf. IV, Fig. a.

Fig. 15. **Spitze eines Strebepfeilers vom Kölner Dom.** — Den zierlichen Spitzen der Strebepfeiler, Fialen genannt, sind wir schon oft bei der Betrachtung der gothischen Bauwerke begegnet. Der Dom zu Köln zeigt uns dieselben in ihrer feinsten und reichsten Durchbildung. Die hier dargestellte Fiale gehört zu einem Strebepfeiler des Chores. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. XV, rechts.

Fig. 16—16b. **Aufriss und Grundriss eines Pfeilers vom Kölner Dom.** — Auch in der Grundform und Durchbildung der Pfeiler, welche wir im Folgenden durch mehrere Beispiele veranschaulichen, repräsentirt der Kölner Dom den Höhepunkt der Entwickelung. Die vorbezeichneten

Beispiele gehören den Seitenschiffen des Langhauses an. In ihrer Grundform (Fig. 16) ist kaum noch der runde Pfeilerkern zu erkennen, von dem man ausgegangen war. Eine Menge grösserer und kleinerer Ausbauchungen, Vorsprünge und Absätze umringt ihn. Es sind das die Durchschnitte der Säulchen oder Dienste und ihrer Basen, welche (Fig. 16a) die reiche Gliederung des Pfeilers bewirken. Von dem entsprechend gegliederten Kapitäl mit seinem Kranz isolirter Kelche, welche mit frei herausgearbeiteten Blättern verziert sind, gibt Fig. 16 eine Anschauung. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. X, links.

Fig. 17. **Grundriss eines Pfeilers vom Magdeburger Dom.** — Weit einfacher ist die Bildung dieses Pfeilers vom Dom zu Magdeburg. An einen oblongen Kern lehnen sich auf den Schmalseiten zwei Halbsäulen, auf den Langseiten dagegen zwei viereckige Pilaster mit Halbsäulen an; die Ecken zwischen letzteren und dem Kerne werden durch vier dünnere Säulen ausgefüllt. — Rosenthal, a. a. O., Heft III, Taf. V.

Fig. 18 und 19. **Grundrisse von zwei Pfeilern des Kölner Doms.** Die mannigfaltigste Grundform haben dagegen wieder diese zwei Pfeiler des Kölner Domes; Fig. 18 gibt den Grundriss einer der gewaltigen Pfeilermassen, auf denen die Thürme ruhen, Fig. 19 den halben Grundriss eines der Zwischenpfeiler der Vorhalle (Fig. 1, h). An Fig. 18 ist die dem Mittelschiff des Langhauses zugewendete Seite mit a b bezeichnet. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. VIII.

Fig. 20. **Grundriss eines Pfeilers vom Dom zu Freiburg.** — Die unregelmässige Grundgestalt des mitgetheilten Pfeilers vom Freiburger Münster erklärt sich aus der Stellung desselben in dem polygonalen Chorabschluss; punktirte Linien geben die Lage näher an (vgl. Taf. 53, Fig. 4). — Moller, a. a. O., Taf. XIII.

Fig. 21. **Grundriss eines Fensterpfeilers vom Dom zu Regensburg.** — Ueber dem linken Portal der Hauptfaçade des Regensburger Domes (vgl. Taf. 55, Fig. 3) befinden sich drei dicht aneinander gerückte Fenster. Die Mauerstücke zwischen denselben sind zu reichgegliederten Pfeilern ausgebildet, deren Grundriss in der vorbezeichneten Darstellung veranschaulicht wird. — Popp und Bülau, a. a. O., Heft III, Taf. 2.

Fig. 22. **Grundriss eines Pfeilers vom Dom zu Regensburg.** — Die Profilirung der Gewölberippen wird besonders in der Spätgothik häufig als unmittelbare Fortsetzung der Pfeilerdienste behandelt (vergl. Taf. 55, Fig. 6). Unsere Abbildung veranschaulicht dieses an einem Pfeiler des Regensburger Domes. Der Durchschnitt desselben ist so behandelt, dass die stärker schraffirte dunklere Hälfte die Grundform des Schaftes und der Basis mit ihren reichen Ausbauchungen vorführt, die andere dagegen die Profile der Gewölberippen oberhalb des Kapitäles angibt. — Popp, a. a. O., I, Fig. 2.

Fig. 23. **Grundriss des Hauptportales vom Kölner Dom.** — Am Aeusseren setzt sich dieselbe Gliederung der Massen, wie wir sie eben bei den Innenpfeilern betrachtet haben, besonders in den Wandungen der Portale fort, wovon das schon unter Fig. 2 im Aufbau vorgeführte Hauptthor der Kölner Domfaçade eines der glänzendsten Beispiele ist. Die ganze Mauerfläche erscheint im Grundriss wie in lauter feines Blätterwerk aufgelöst. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. VIII, A.

Fig. 24. **Pfeilerprofil vom Kölner Dome.** — In dieser Abbildung ist das Profil einer Seite der Pfeiler in der Vorhalle des Kölner Domes, wovon wir in Fig. 18 bereits ein Beispiel gaben, in grösserem Maassstabe wiederholt. Der Pfeiler nimmt hier gleichsam die Gestalt eines nach Innen gekehrten Portales an (vergl. Fig. 23). — S. Boisserée, a. a. O., Taf. VIII, B.

Fig. 25. **Grundriss des Hauptportales vom Münster zu Freiburg.** — Nicht minder reich, doch von grösserer Regelmässigkeit als das Kölner, ist das hier im Profil mitgetheilte Hauptportal des Freiburger Münsters. Vor den Dreiviertelsäulen und tiefen Einkerbungen befindet sich hier noch eine Reihe freistehender Rundsäulen. — Moller, a. a. O., Taf. VIII.

Fig. 26. **Grundriss des südlichen Portals vom Dom zu Regensburg.** — Die Abschrägung am südlichen Portal des Regensburger Domes ist von rechtwinkligen, weitausladenden Vorsprüngen unterbrochen. Die Profile der Wandgliederung zeichnen sich hier durch ausnehmend schöne Herzformen aus. — Popp, a. a. O., Taf. III, Fig. 2.

Fig. 27 und 28. **Krabben.** — Die Krabben oder Knollen, welche die geradlinig aufsteigenden Linien der Dachkanten, Giebel, Pyramiden, Tabernakel u. s. w. zu schmücken pflegen, sind uns bereits häufig begegnet. Wir fügen zu weiterer Veranschaulichung ihrer mannigfachen Gestaltung hier noch zwei Beispiele an, von denen das erstere, Fig. 27, ein ungemein graziös geschwungenes Blattbüschelchen, einem im 15. Jahrhundert aus Eichenholz gefertigten Betstuhle Graf Eberhard des Aelteren von Württemberg in der Probsteikirche S. Amandus zu Urach entnommen ist, während das andere, Fig. 28, aus der S. Lorenzkirche zu Nürnberg (vergl. Taf. 55, Fig. 6) stammend, den strengeren Beispielen der Gattung angehört. — Heideloff, Ornamentik des Mittelalters, Heft IV, Taf. 6, Fig. 6 und Heft I, Taf. 5, Fig. 6.

Tafel 54. B.

GEMALTE GLASFENSTER DES DOMES VON KÖLN.

Fig. 1. **Fenster aus dem geraden Theile des Chores.** — Zur Vervollständigung der Darstellungen aus dem berühmten Hauptwerke der deutschen Gothik sind auf dieser Tafel zwei der prachtvollen alten Glasfenster, welche zu den schönsten ihrer Art gehören, in Farbendruck reproducirt. Sie gehören dem 14. Jahrhundert an. Ueber die technische Ausführung dieser Gemälde und ihre Verbindung mit dem Mauerwerk lassen wir einige Worte S. Boisserée's aus dem unten angeführten Werke hier im Auszuge folgen. Das Glas, sagt derselbe, ist sehr stark und fast zwei Linien dick, die Glasstücke wurden, insofern es die Formen erlaubten, sehr klein gehalten und nicht nur den verschiedenen Farben nach mit Blei verbunden, sondern der weisse Grund wurde meist in Stücken von einem Zoll Breite und vier Zoll Länge zusammengesetzt. Auf diese Weise entstand das vielfache Geflecht an den Fenstern des oberen Chores. An den damascirten Fenstern geschah die Zusammensetzung des Glases nach den Formen des Laubwerkes oder der nächsten Umgebung desselben. Ebenso verfuhr man bei den Figuren. Die Malerei an denselben ist sehr einfach, einige Umrisse und wenige Schraffirungen machen die ganze Zeichnung aus. Die vielfache Bleiverbindung des Glaswerks gibt demselben eine ungemeine Stärke, sie ist mit höchster Sorgfalt gearbeitet und sowohl von Innen als von Aussen durchgängig mit Zinn überlöthet. Die also zusammengesetzten Felder sind auf eiserne Rahmen, je nach den Abtheilungen des Fensters von 3 bis 4 Fuss Breite und $2\frac{1}{2}$—$3\frac{1}{2}$ Fuss Höhe befestigt, welche Rahmen dann wieder meist in Zwischenräumen von einem Fuss der Breite und Höhe nach mit eisernen Ruthen verbunden sind. Diese so gesicherten Felder aber findet man von Innen an die $1\frac{1}{2}$ Zoll breiten, $\frac{1}{2}$ Zoll dicken eisernen Stäbe angeschraubt, welche, der Breite und Länge nach in das Steinwerk eingelassen, das Fenstergitter bilden.

Was die Farben betrifft, so kommen Blau, Roth und Gelb am meisten vor, selten Grün, noch seltener Violett. In der Zusammensetzung der Farben wurde stets die Regel befolgt, das Dunkle mit dem Hellen zu verbinden, demnach Blau, Roth, Grün und Violett immer an Gelb oder Weiss anzuschliessen. Hierin und in der mannigfaltigen Abwechselung der Farben beruht auch grösstentheils die Wirkung und der Reiz, den die farbigen Glasfenster hervorbringen. Die Glaser waren so sehr davon überzeugt, dass sie die Anwendung dieser Regel nie versäumten; besonders waren sie an den Stellen, wo das Glas sich mit dem Steinwerk verbindet, stets darauf bedacht, schmale Streifen von Weiss und Gelb anzubringen, wodurch die dunkelgefärbten Verzierungen sich von dem Steinwerk glänzend absetzten. — Was nun das oben bezeichnete Glasgemälde speziell betrifft, so gehört dasselbe zu den grossen Fenstern des geraden Chortheiles und misst in der lichten Höhe 54 Fuss 6 Zoll und in der Breite 18 Fuss 2 Zoll. Es zerfällt in drei Schichten, die untere mit den vier gekrönten Gestalten unter Baldachinen (wahrscheinlich Darstellungen der Könige von Juda), die mittlere mit dem einfachen Teppichmuster in Roth und Weiss, endlich die obere mit den reichen sternförmigen Füllungen des Maasswerks; das Ganze hat einen vorwiegend ornamentalen Charakter. — S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Domes zu Köln, Stuttgart 1823, 78 ff. und dazu Taf. XI des Prachtwerkes.

Fig. 2. **Fenster in der Mitte der oberen Chorrundung.** — Dieses Fenster, 54 Fuss 6 Zoll hoch und 7 Fuss 3 Zoll breit im Lichten, ist als am Schlusse der Chorrundung befindlich mit einem reicheren und bedeutsameren Figurenschmuck ausgestattet. Im unteren Theil ist die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt; die kleinen Felder darüber enthalten Brustbilder der Vorfahren Christi (den sogen. Stammbaum Jesse). Oben neben der Rosette sind Sonne und Mond, in der Rosette das Wappen des Stifters, unten am Sockel die Wappen des Erzbisthums Köln angebracht. — S. Boisserée, a. a. O., Taf. XII.

Tafel 55.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Dom von Meissen.** — Der Dom zu Meissen, eines der stattlichsten gothischen Bauwerke in den sächsischen Ländern, gehört zu den in Deutschland so häufigen Hallenkirchen, und repräsentirt die Stilverschiedenheiten dreier Jahrhunderte. Der älteste, um 1272 erbaute, Theil ist der Chor; an ihn schlossen sich noch in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts Kreuzschiff und Langhaus an, welche jedoch bald darauf durch Brand zerstört und im Anfange des 14. Jahrhunderts neu hergestellt wurden; endlich kam im 15. Jahrhundert der westliche Thurmbau hinzu. Die Kirche ist dreischiffig mit dreiseitig aus dem Achteck geschlossenem Chor, ohne Umgang und mit nur wenig vortretenden einschiffigen Querarmen. Der Einblick in das Innere (Fig. 1) zeigt uns einen Bau von schlanken, schönen Verhältnissen, reichgegliederte Bündelpfeiler mit rechteckigem Kern, und ein einfaches Kreuzgewölbe mit kräftig profilirten Rippen. Von dem Aeusseren theilen wir in Fig. 2 die Spitze des auf der Ostseite zwischen Chor und Kreuzschiff aufgeführten Thurmes mit, des einzigen, welcher von der reichen Thurmanlage übrig blieb. Derselbe stammt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und zeigt die gothischen Formen bereits in freier decorativer Behandlung. Das Glockenhaus ist von einer

Galerie abgeschlossen, deren acht Ecken mit kleinen Fialen ausgestattet sind. Ueber dieser Galerie erhebt sich dann die gleichfalls achtseitige Pyramide, deren Rippen jedoch nicht in gerader Linie bis zur Spitze emporsteigen, sondern etwa in einem Drittel der Höhe eine Brechung erleiden. Eine ähnliche theils durch constructive, theils durch ästhetische Gründe veranlasste Erscheinung findet sich auch am Thurme des Münsters zu Freiburg (vgl. Taf. 53, Fig. 1). Die Zwischenfelder der Rippen sind durch Stabwerk in den Formen des Dreiblatts, der Fischblase u. a. ausgefüllt. Die Spitze krönt eine niedrige Kreuzblume auf massivem Untersatz. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Abth. I, Lief. XI, Taf. 5, 6 und C.

Fig. 3. **Dom zu Regensburg.** — Der Regensburger Dom, dessen Bau im Jahre 1275 begann, gehört in seinem Innern und in der Hauptmasse seines Aeusseren zu den einfach edelsten Werken der deutschen Gothik. Ein Prachtstück der spätesten decorativen Entwickelung des Stiles dagegen ist der Façadenbau, welchen unsere Abbildung vorführt. In der Anlage von schönen Verhältnissen, hat derselbe eine bereits in spielende Willkür ausartende Durchbildung. Das reichgezierte Portal springt im Dreieck über der Mitteltreppe vor; die darüber sich erhebende Giebelwand löst sich fast gänzlich in geschweifte Spitzbogenfenster und eine Fülle mannigfach gewundenen Stabwerks auf, und in gleicher Weise sind auch viele Details am nördlichen Thurm behandelt, während die schlichteren Formen des südlichen Thurmes deutlich auf eine frühere Entstehungszeit hinweisen. Bei der im Laufe der letzten Jahre vorgenommenen Restauration des Domes wurden die provisorischen Bedachungen der Thürme, welche unsere Abbildung zeigt, entfernt und an Stelle derselben zwei schlanke durchbrochene Helme aufgeführt. Die dadurch bedingten Restaurationsbauten der unteren Theile und den ganzen jetzt vollendeten Ausbau leitete der Dombaumeister F. Denzinger. Als Urheber des Planes und erster Bauleiter des Domes wird in den Urkunden ein Meister Ludwig namhaft gemacht. Unter den Architekten der spätgothischen Zeit nennen wir die Künstlerfamilie der Roritzer, welche durch drei Generationen hindurch an dem Dome thätig war. — Chapuy, Allemagne pittoresque et monumentale, Livr. VIII.

Fig. 4 und 5. **Münster in Ulm.** — Das berühmte Münster von Ulm gehört schon ganz der Spätgothik an. Dasselbe ist nach dem Kölner Dome die grösste deutsche Kirche; die Länge beträgt im Lichten 432, mit den Mauern und der Vorhalle 486 Fuss, die innere Breite misst 170, die äussere 205 Fuss; die Höhe der Gewölbe beläuft sich im Chor auf 90, in den Seitenschiffen auf 70½, in dem Mittelschiff auf 141 Fuss; der Thurm hat bis zum Ansatze des unvollendeten Achtecks 234, mit Einschluss des aufgesetzten Schutzdaches 337 Fuss Höhe, und sollte, wie aus dem noch vorhandenen alten Baurisse hervorgeht, die Gesammthöhe von 520 württembergischen Fuss erhalten. In der ursprünglichen Anlage (Fig. 5), welche man einem, bald nach der im Jahr 1377 vollzogenen Gründung verstorbenen, Meister Heinrich zuschreibt, ist der Dom ein dreischiffiger Bau, ohne Querhaus und mit polygonem Chor, dem sowohl Umgang als Kapellenkranz fehlt. Die Pfeiler, Wände und Gewölbe des Mittelschiffes sind von einfacher, schwerfälliger Gestalt. Die Seitenschiffe dagegen haben reiche Netzgewölbe, welche Lienhart Aeltlin aus Kelheim zu Anfang des 16. Jahrhunderts hinzufügte und durch zwei Reihen von schlanken Säulen zu stützen sich genöthigt sah, die dem Inneren jetzt ein fünfschiffiges Aussehen geben. Am Aeusseren (Fig. 4) ist besonders der Façadenbau merkwürdig, dessen kolossaler Thurm durch seine mit zahlreichen Fialen bekrönten Pfeiler und das luftige Stabwerk, das ihn umkleidet, mit den einfachen Mauermassen des Langhauses lebhaft contrastirt. Das Material ist mit Ausschluss der Pfeiler und des Thurmes Backstein; die Façade sollte eine Steinbekleidung erhalten, die

jedoch unvollendet geblieben ist. Als Leiter des Baues werden uns eine Reihe von Meistern angeführt, von denen aus dem 14. Jahrhundert nur die Familie der Ensinger, aus dem 15. der Meister Matthäus Böblinger von Esslingen hier noch genannt sein mögen. Letzterer hatte 1474 die Vollendung des Thurmes in Angriff genommen, musste sich jedoch der aufgeregten Volksmenge, welche den Einsturz des überkühnen Werkes fürchtete, durch die Flucht entziehen. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 73, Ansicht der Façade; Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1840, Grundriss.

Fig. 6. **S. Lorenzkirche zu Nürnberg.** — Die meisten der betrachteten gothischen Kirchen Deutschlands sahen wir in weiten Zwischenräumen von Osten nach Westen zu entstehen. In entgegengesetzter Richtung wurde die S. Lorenzkirche in Nürnberg erbaut; sie gehört mit ihren westlichen Theilen noch der frühgothischen Periode an; der Chor dagegen, dessen Inneres die Abbildung veranschaulicht, ist ein Werk der Jahre 1439—1477. Der Chor hat dieselben Breitenverhältnisse wie das Langhaus, unterscheidet sich aber auf bedeutsame Weise von demselben durch die gleiche Höhe des Umganges und des Mittelschiffes, welches letztere im Langhause hoch über die Seitenschiffe emporragt. Durch jene Erhöhung des Umganges wurde die doppelte Reihe von Fenstern erforderlich, welche, von einer zierlichen Galerie getrennt, die Wände durchbrechen und eine Fülle durch schöne Glasmalereien gemilderten Lichtes in die Halle einströmen lassen. Die Pfeiler, in unserer Abbildung von den störenden Votiv- und Wappenschildern entblösst, erheben sich bei geringem Durchmesser zu einer Höhe von 60 Fuss, und erhalten dadurch ein noch schlankeres Aussehen, dass ihre Dienste ohne Vermittelung von Kapitälen in die Rippen des kunstreich verzweigten Gewölbes übergehen. Der Abschluss des Chores ist beim Mittelschiff dreiseitig, beim Umgang siebenseitig; man musste demnach hier zwischen die viereckigen Gewölbefelder noch vier dreiseitige einfügen. Von den kirchlichen Ausstattungsstücken des Chors heben wir hier noch kurz das auf unserer Abbildung ersichtliche, später (vergl. Taf. 85, Fig. 4) eingehender zu betrachtende Sacramentshäuschen hervor, welches Adam Krafft in den Jahren 1469—1500 arbeitete. — Chapuy, Allemagne pittoresque et monumentale, Livr. IX.

Fig. 7—9. **St. Stephansdom in Wien.** — In dem Stephansdom zu Wien, dem imposantesten gothischen Bauwerke Oesterreichs, erkennen wir mit Sicherheit die Thätigkeit dreier verschiedener Bauperioden. In den Unterbauten der beiden sogenannten Heidenthürme und dem dazwischen liegenden Stücke der Façade liegen uns noch Reste des im 12. Jahrhundert begonnenen romanischen Domes vor. Der Bau des Chores und die Gründung des Langhauses gehören dem 14., die Vollendung des letzteren endlich und der grosse Südthurm erst dem 15. Jahrhundert an, und zwar fällt die Weihe des Chores bereits in das Jahr 1340, während die Einwölbung des Langhauses erst im Jahre 1446 erfolgte. Der Bau zerfällt (Fig. 8) in drei, im Langhause beinahe gleich breite, im Chore völlig gleich breite Schiffe. Jedes derselben hat seinen besonderen dreiseitigen Abschluss, das Mittelschiff mit beträchtlicher Vertiefung. Sie werden von einem einschiffigen Querhause durchschnitten, über dessen stark vorspringenden Armen zwei Thurmbauten emporsteigen, von denen jedoch nur der südliche ganz vollendet ist. Sämmtliche Räume sind gleich hoch, mit Ausnahme des Mittelschiffes des Langhauses, welches jedoch auch nicht so beträchtlich über die Seitenräume emporragt, dass man Oberlichter über den Arcaden hätte anbringen können. Von der Gliederung der Pfeiler und der Gestaltung der Gewölbe des Langhauses gibt unsere Innenansicht (Fig. 7) eine klare Vorstellung. Der Chor zeigt, seiner früheren Entstehungszeit entsprechend, eine weit schlichtere und in manchen Punkten edlere

Durchbildung. Am Aeusseren des Langhauses ist das hohe, über der ganzen Breite des Gebäudes sich erhebende Giebeldach und die Ausstattung der Fenster mit reichen, durchbrochenen Wimpergen besonders beachtenswerth. Eine eingehende Betrachtung verdient der schlanke Südthurm, dessen Spitze wir in Fig. 9 veranschaulichen. Er wurde gleichzeitig mit dem Bau des Langhauses durch Meister Wenczla von Klosterneuburg projectirt und war bei dessen Tode (1404) über die Hälfte fertig. Meister Hans von Brachadicz vollendete ihn 1433. Nach verschiedenen Restaurationen wurde die Spitze zu Anfang des vorigen Decenniums unseres Jahrhunderts in einer Ausdehnung von 170 Fuss abgetragen und durch einen Neubau ersetzt, welcher am 18. August 1864 seine Vollendung erhielt. Leiter dieser neuesten, auch auf den ganzen übrigen Bau sich erstreckenden Restauration waren die Dombaumeister L. Ernst und Fr. Schmidt. Der Thurm hat eine Höhe von 436 Fuss. — Franz Tschischka, Der St. Stephansdom in Wien und seine alten Kunstdenkmale, Wien 1832, Titelblatt, Taf. I, XII und XIII.

Tafel 56.

DEUTSCHE UND NORDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Der grosse Remter im Schloss Marienburg.** — Unter den gothischen Backsteinbauten Norddeutschlands, und insbesondere der baltischen Länder, nimmt das Schloss Marienburg in Preussen eine der ersten Stellen ein. Wir theilen aus dem umfassenden Baucomplex, welcher als Sitz des Hochmeisters der deutschen Ritter zugleich die geistliche Würde des Ordens repräsentiren und dem glänzenden Leben seiner Genossen zum Schauplatz dienen sollte, die Innenansicht des grossen Remters (Refectoriums) mit, dessen Vollendung gleichzeitig mit den prächtigen Wohnungen des Hochmeisters und der Ritter in die Jahre 1340—1380 zu setzen ist. Es ist ein 96 Fuss langer und 48 Fuss breiter Raum, dessen einfach gehaltene, von hohen Spitzbogenfenstern durchbrochene Wände mit einem Kreuzgewölbe von höchster Kühnheit der Construction überwölbt sind. Aus kleinen Wandkonsolen aufsteigend, werden die zarten, rechtwinklig profilirten Rippen in der Mitte von drei schlanken, achteckigen Säulen getragen, deren Schäfte aus einem einzigen Stück roth und schwarz gesprenkelten polirten Granites gearbeitet sind. Die Basen und Kapitäle sind aus Kalkstein und von ziemlich schlichter Form und Ausstattung, das Kapitäl der mittelsten Säule hat eine Verzierung von Wasserpflanzenblättern, die andern tragen an den acht Seiten kleine Figuren, welche ursprünglich bemalt waren und sich, wie die Blattverzierungen des Mittelkapitäles, von farbigem Grunde abheben. Die unvergleichliche Wirkung des Ganzen beruht in dem wie Palmenfächer sich ausbreitenden Gewölbe, das mit seinen zahlreichen, von drei Mittelpunkten ausstrahlenden Rippen einen ebenso reichen wie rhythmisch wohlgemessenen und harmonischen Eindruck macht. — Frick, Schloss Marienburg. Berlin 1803.

Fig. 2. **Marienkirche in Danzig.** — Der norddeutsche Backsteinbau weicht weniger in der Grundrissanlage als in der Gestaltung und Behandlung des Details von der Gothik des übrigen Deutschlands ab. Die dafür hier als Beispiel vorgeführte Marienkirche zu Danzig, ein imposanter Hallenbau von 275 Fuss innerer Länge und 124 Fuss Gesammtbreite, hat drei beinahe gleich breite Schiffe, welche, von einem weit ausladenden, dreischiffigen Querhause durchschnitten, sich bis zu ihrem gradlinigen Abschluss am Ostende unverengert fortsetzen. Die Strebepfeiler sind nach Innen ge-

zogen und ihre Zwischenräume zu Kapellen ausgebildet, welche der Kirche in ihrer ganzen Länge ein fünfschiffiges Aussehen geben. Die Pfeiler haben die gewöhnliche achteckige Gestalt mit Einkerbungen an den Ecken; ihre Durchbildung ist einfach und von derben, doch nicht unschönen Verhältnissen. Zu einer sehr reichen Gliederung entfalten sich dagegen auch hier die Gewölbe, von deren netzartigen Verschlingungen wir daher auf Fig. A und B besondere Beispiele in vergrössertem Maassstabe beifügen, welche auf dem Grundplan mit denselben Buchstaben bezeichnet sind. Die Kirche wurde im Jahre 1343 gegründet, erhielt jedoch ihre Vollendung erst nach einem inzwischen nöthig gewordenen umfassenden Erweiterungsbau in den Jahren 1400—1502. — Hirsch, Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig. Danzig 1843.

Fig. 3 und 4. **Dom von Stendal.** — Der Dom von Stendal, in seiner uns vorliegenden Gestalt aus den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts, zählt zu den bedeutendsten Bauwerken der Altmark Brandenburg. In der Grundrissanlage von grosser Einfachheit, zeichnet sich das Innere, von dem die Abbildung Fig. 3 den Chorraum veranschaulicht, durch schöne Verhältnisse und geschmackvolle Durchbildung aus. Die hohen Fenster sind durch schmale Pfeiler getrennt; unter der abgeschrägten Fensterbrüstung läuft ein mit schönem Blattornament verziertes Gesimse hin; in den Absätzen der Dienste, welche die zarten Gewölberippen stützen, sind Statuen angebracht. Das Ganze macht durch den sanften Ton des unverputzt gelassenen Backsteinmateriales und durch die Glasmalereien der Fenster einen würdigen und harmonischen Eindruck. Das Aeussere, in Fig. 4 von der nördlichen Seite veranschaulicht, theilt mit den norddeutschen Backsteinbauten die einfach massige Gesammtwirkung. In der abgestumpften Zinnenbekrönung des Kreuzschiffgiebels und in dem aus Sandstein gemeisselten Portal darunter zeigen sich Ansätze reicher Decoration. — Strack und Meyerheim, Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, mit Text von Kugler, Berlin 1833, Nr. 8 und 15.

Fig. 5. **Rathhaus zu Tangermünde.** — Als Beispiel des bürgerlichen Profanbaues in den Gegenden der Backsteinarchitektur stellen wir das Rathhaus von Tangermünde dar, dessen Vollendung an's Ende des 14. Jahrhunderts gesetzt wird. An seinem stattlichen Aeusseren ist besonders der Façadenbau bemerkenswerth, der durch vier, mit Spitzthürmchen bekrönte, stark vorspringende Strebepfeiler in drei verticale Massen gegliedert wird, welche unten ziemlich einfach gehalten, in den oberen Theilen mit Stabwerk und Rosetten ausgestattet sind, und in drei hohen durchbrochenen Giebeln endigen. Man hat diese Façadenbildung mit dem an den Domen von Orvieto und Siena (vergleiche Taf. 57, Fig. 6) befolgten Systeme verglichen. — Strack und Meyerheim, a. a. O., Nr. 21.

Fig. 6. **Portal der Stephanskirche zu Tangermünde.** — Ein weiteres Beispiel der für den norddeutschen Backsteinbau charakteristischen reichen Flächendecoration geben wir in dem vorstehenden Portal der Stephanskirche zu Tangermünde, welches mit dem Neubau des ganzen Gebäudes dem Ende des 14. Jahrhunderts anzugehören scheint. Das Portal ist zunächst von einem viereckigen Ornamentstreifen umschlossen, in dessen Details die Fischblasenform vorherrscht. Die Felder zwischen diesem Streifen und dem Bogen, welcher selbst wiederum in zwei kleinere Bögen mit einer fischblasenförmig gegliederten Rose zerfällt, sind mit einem gitterartigen Muster ausgefüllt; der äussere Rand des Bogens ist mit zierlich geschwungenen Krabben geschmückt. Sämmtliche Ornamentstücke sind in Thon gebrannt und mit einer verschiedenfarbigen Glasur überzogen. — Strack und Meyerheim, a. a. O., Nr. 16.

Fig. 7. **Klosterkirche zu Berlin.** — In die früheste Zeit dieser

gothischen Backsteinarchitektur gehört die wahrscheinlich im Jahre 1291 begonnene Klosterkirche zu Berlin, deren Inneres die Abbildung vorführt. Im Grundriss hat sie bei fehlendem Querbau die Eigenthümlichkeit, dass die Mauern des siebenseitig aus dem Zehneck gebildeten Chores, welcher gewiss erst aus dem 14. Jahrhundert stammt, über die Flucht der Langhausseiten hinaus sich erweitern und dadurch den freien, durch schöne Verhältnisse ausgezeichneten Altarraum noch mehr von dem in gedrückteren Proportionen und einfachen Massen gehaltenen Langhause unterscheiden. Das Langhaus ist in seinem Mittelschiffe 50, in den beiden Seitenschiffen nur 26 Fuss hoch. Die beiden Scheidbögen der Mittelschiffarcaden ruhen auf theils vier-, theils achteckigen, derben Pfeilern und tragen massige, von gedrückten Oberlichtern durchbrochene Wände. Im Gegensatz dazu hat der Chor eine Reihe schlanker, durch schmale Pfeiler gesonderter Fenster. Die einfach gestalteten Kapitäle tragen flach aufliegende Wein- und Eichblattornamente. — Nach einer Originalzeichnung von W. Riefstahl.

Fig. 8 und 9. **Cathedrale von Upsala.** — Die Gothik der skandinavischen Länder trägt deutliche Spuren fremden Einflusses, der nach Norwegen von England, nach Schweden besonders von Frankreich hereindrang. Bei der hier vorgeführten Cathedrale von Upsala in Schweden liegen bestimmte Zeugnisse über diesen Zusammenhang vor. Aus einer französischen Urkunde, datirt aus Paris vom Jahre 1287, erhellt, dass Estienne de Bonneuil, ein französischer Baumeister, damals mit mehreren Genossen und Gehülfen nach Upsala ging, um dort den Bau der Cathedrale zu leiten. Der Dom ist dreischiffig (Fig. 8) mit hineingezogenen Strebepfeilern, wodurch, ähnlich wie bei Notre-Dame von Paris (Taf. 50, Fig. 1 und 2) und bei manchen gothischen Bauten Norddeutschlands (Fig. 2), noch zwei Kapellenreihen dem Langhause angefügt werden; der Querbau ist einschiffig; der Chor hat Umgang und Kapellenkranz. Das Aeussere erinnert in manchen Punkten an die Gothik der deutschen Ostseeländer. Unsere Ansicht (Fig. 9) gibt den Zustand, in welchem sich der Bau von 1619 bis 1702 befand; neuerdings wurden die Thürme mit barocken Laternen bekrönt. — D'Agincourt, a. a. O., Arch., Pl. XLIII, Fig. 20, Grundriss; die im Originale fehlenden Quergurte der Gewölbe sind in unserer Abbildung ergänzt; Suetia antiqua et hodierna, I, Aeusseres.

Tafel 57.

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Kirche S. Francesco zu Assisi.** — Der gothische Baustil wurde nach Italien schon in den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts verpflanzt; allein er blieb ein Fremdling in diesem Lande und verschwand nach zwei Jahrhunderten wieder, ohne auch nur ein einziges Denkmal zu hinterlassen, welches den constructiven Organismus des Systemes consequent durchgeführt zeigt. Für den ersten der hier mitgetheilten gothischen Bauten Italiens, die Kirche S. Francesco zu Assisi, ist uns der Einfluss des Nordens bestimmt bezeugt. Ein Meister Jacobus Allemanus wird als erster Oberleiter des Baues genannt, der im Jahre 1230 bereits so weit vorgeschritten war, dass man den Leichnam des Heiligen darin beisetzen konnte. Meister Philippus de Campello führte die Arbeiten weiter. 1253 erfolgte die Weihe des Heiligthums. Es ist eine in Gesalt eines lateinischen Kreuzes angelegte, einschiffige Doppelkirche, über einer in den

Felsen gehauenen Krypta mit dem Grabe des hl. Franciscus errichtet, unten rundbogig überwölbt, oben mit einem weiten Spitzbogengewölbe überspannt, welches von halben Bündelpfeilern gestützt wird. Die Unterkirche wurde später mit Anbauten versehen und dadurch dreischiffig gestaltet. Im Westen und Osten legen sich geräumige Querschiffe an, von denen das östliche von der Südseite her den Zugang bildet. Im Gegensatze zu dem düsteren Ernst dieser Räumlichkeit macht die Oberkirche, in welche uns die mitgetheilte Ansicht von der fünfseitig geschlossenen Chornische aus hinausblicken lässt, einen freundlichen, festlichen Eindruck. Der architektonische Theil der Durchbildung ist allerdings auch hier vorwiegend einfach und derb. Der Hauptreiz besteht in der farbigen Decoration, welche alle Wandflächen und Gewölbe überzieht, und auf deren berühmten figürlichen Theil wir unten (Taf. 62, Fig. 1 und 6) zurückkommen werden. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. 73.

Fig. 2—5. **Dom von Florenz.** — In dem 1296 begonnenen Dome zu Florenz, S. Maria del Fiore, finden wir die italienische Gothik bereits auf einer weit höheren Entwickelungsstufe angelangt. Meister Arnolfo del Cambio aus Colle di Val d'Elsa, der Urheber des Planes, stellte in ihm ein Gebäude her, dessen Kühnheit der Construction von keinem andern gothischen Bauwerk Italiens und überhaupt von wenigen kirchlichen Bauten übertroffen wird. Während die lichte Weite der Gewölbe des Mittelschiffes im Dome zu Köln nur etwas über 40 Fuss beträgt, beläuft sich dieselbe hier auf 58 Fuss; dabei muss man bedenken, dass die Pfeiler hier nicht in so engen Zwischenräumen stehen, wie sie die meisten nordischen Dome zeigen, sondern dass ihre Abstände der Weite des Mittelschiffes gleich sind. Das Langhaus (Fig. 3) ist dreischiffig und mündet in einen weiten, achtseitigen, von der später hinzugefügten Kuppel überwölbten Raum, an welchen sich drei Arme in Gestalt grosser Apsiden mit je fünf Kapellen anschliessen. Der östliche Arm bildet den Chorraum. Die Pfeiler des Langhauses haben die einfache Kreuzform mit Pilastern auf allen vier Seiten (Fig. 5); in die Ecken sind polygone Dienste eingelassen; die Kapitäle tragen schlichtes Blattwerk. Der Aufbau des Innern (Fig. 2) ist von bedeutender Wirkung; nur die zwischen den Spitzbogenarcaden und den kreisrunden Oberlichtern umlaufende Galerie thut derselben einigen Abbruch. Der Kuppelbau mit den Kapellen stammt nur in der Anlage von Meister Arnolfo her, der überhaupt wohl nur einen sehr kleinen Theil des Riesenunternehmens vollendet gesehen hat. Er starb im Jahre 1310. Von seinen Nachfolgern seien hier nur zwei genannt, Giotto, der Urheber des reizenden Glockenthurms neben der Façade (1334—36) und Brunelleso, welchem im Jahre 1421 der Ausbau der Kuppel übertragen ward. Die der Kuppel später aufgesetzte Laterne theilen wir unter Fig. 4 in grösserem Maassstabe mit. — Molini, La Metropolitana Fiorentina illustrata, Firenze, 1820, tav. II und IV; die Laterne, Fig. 5, nach einer Zeichnung von E. Guhl.

Fig. 6. **Dom von Orvieto.** — Den Dom von Orvieto stellen wir vornehmlich um seiner Façade willen dar, welche eines der edelsten Muster dieser der italienischen Gothik eigenthümlichen Decorationsstücke ist. Der Bau, von Meister Lorenzo Maitani aus Siena im Jahre 1310 begonnen, gliedert sich, dem dreischiffigen basilikenartigen Innern entsprechend, in drei vertikale Massen, die von vier vialenbekrönten Pfeilern mit reicher Ornamentation begränzt werden. In das untere Geschoss der Façade schneiden drei reichgeschmückte, mit hohen Giebeln ausgestattete Portale ein. Das Hauptportal ist rundbogig, die Nebenportale dagegen, welche in ihren oberen Theilen als Fenster behandelt sind, spitzbogig überwölbt. Das obere Geschoss erhebt sich als freistehende Mauer weit über die Höhe der Kirche hinaus und wird von drei spitzen Giebeln abgeschlossen, welche mit

Mosaikbildern ausgefüllt sind. Das quadratische Feld unter dem Mittelgiebel ist von der grossen Rose durchbrochen. Statuen in Nischen schmücken ihre Umrahmung. Darunter zieht sich eine zierliche Arcadengalerie über die ganze Breite der Façade hin. Von den massenhaften Details der Mosaiken, Reliefs und Freisculpturen, welche alle Flächen und Glieder des Baues überziehen und einen Eindruck von wahrhaft blendender Pracht hervorbringen, seien schliesslich nur die dem Giovanni Pisano zugeschriebenen grossartigen Reliefsculpturen biblischen Inhalts an den vier Pfeilern speciell hervorgehoben. Als Oberleiter des Domes fungirte nach Maitani u. A. auch Andrea Orcagna, von dem auch eines der Mosaikbilder der Façade herrührt. — Gally Knight, Ecclesiastical Architecture of Italy, Vol. II, pl. 25.

Fig. 7—10. **Dom zu Mailand.** — In den oben besprochenen Bauwerken sahen wir die italienische Gothik die vom Norden herübergekommenen Formen mit einer Selbstständigkeit, ja Willkür handhaben, welche in manchen Fällen sogar den Gesetzen des Stiles zuwider lief. Beim Dom von Mailand, dem grossartigsten gothischen Bauwerk Italiens, zeigt sich dieser nationale Gegensatz beträchtlich gemildert. In der Anlage und besonders in der Gesammtwirkung des Innern machen sich die Principien der nordischen Construction mit Entschiedenheit geltend, während allerdings in der Behandlung des Einzelnen und namentlich am ganzen Aeussern das italienische Element das herrschende bleibt. Uebrigens hat auch das Innere (Fig. 8), trotz der grossen Höhe des Mittelschiffes (146') und der engen Pfeilerstellung (22' im Lichten) doch nicht den aufstrebenden Charakter der nordischen Gothik. Die Seitenschiffe sind nicht niedrig, wie häufig in den nordischen Domen, sondern stufen sich an Höhe allmählig ab, so dass für die Entwickelung hoher Oberlichter und Triforien im Mittelschiffe kein Raum bleibt. Das Ganze macht in Folge dessen den Eindruck einer weiten Halle, der bei den kolossalen Raumverhältnissen (110,808 ' □) ein um so mächtigerer ist. Dem entsprechen die sehr einfachen Abschlüsse, welche sowohl am Chor als an den Querschiff-Enden dreiseitig gestaltet sind, wodurch sich auch im Grundriss (Fig. 9) die Richtung auf das Weite, Hallenartige deutlich kund gibt. Im Detail findet sich manches Unschöne und Barocke. Die Pfeiler haben wohl die reiche Bündelform, aber mit kleinlichen Basen und seltsam krausen, tabernakelartig gestalteten und mit Statuen geschmückten Kapitälen. Ihre Grundform ist in Fig. 10 besonders dargestellt. Ueber der Kreuzung wölbt sich eine achteckige Kuppel, welche erst von Napoleon I. mit dem schlank emporstrebenden Thurme bekrönt wurde. Das Aeussere (Fig. 7), bestechend durch das herrliche weisse Marmormaterial, in dem es ausgeführt ist, stellt sich uns als ein Wald von aufstrebenden decorativen Einzelformen dar. Die durch das gothische Stabwerk in eine Menge vertikaler Streifen getheilten Mauerflächen tragen oben einen Zinnenkranz; die vorspringenden, durch Strebebögen verbundenen Pfeiler, welche ebenfalls durch Stabwerk gegliedert sind, laufen in zierliche Fialen aus; das Ganze ist mit einer ungeheuren Anzahl — man zählt im Innern und am Aeussern zusammen über 6000 — theils freistehender, theils von Tabernakeln eingeschlossener Statuen ausgestattet. Von den Fenstern zeigen namentlich die unteren des Chorumganges und die oberen der Kreuzschiffe in ihren weiten, durch reiches Stab- und Maasswerk gegliederten Oeffnungen prächtige Glasmalereien. Der Riesenbau wurde im Jahre 1386 unter Giovanni Galeazzo Visconti begonnen. Bei seiner Gründung haben entschieden schon deutsche Einflüsse sich geltend gemacht und unter den zahlreichen Fremden, welche wiederholt in die Baucommission und zur Leitung der Arbeiten berufen wurden, kommen mehrere namhafte deutsche Meister, wie Hans von Fernach und Ulrich von Ensingen vor. Die im Spätrenaissance-Stil ausgeführten Theile der Façade rühren von Pellegrino

Tibaldi her. Erst in unserem Jahrhundert (1817) fand der Bau seinen Abschluss. — Gally Knight, a. a. O., Vol. II, pl. 37, 38, Grundplan und Ansichten; Artaria, Description de la Cathédrale de Milan, 1823, pl. 21, Grundriss des Pfeilers.

Fig. 11. **Cà Doro zu Venedig.** — Als Beispiel der gothischen Profan-Architektur, welche in den freien Städten Mittel- und Norditaliens namentlich zu hoher Blüthe gedieh, wählen wir die reizende Cà Doro, den Palast der Familie Doro, aus, welche den phantastischen, stark mit orientalischen Elementen versetzten Stil des venetianischen Mittelalters in seiner spätesten decorativen Ausbildung zeigt. Die Vorhalle und der darüber liegende grosse Empfangssaal machen sich als die Haupttheile der inneren Disposition in den Arcaden des Erdgeschosses und den reich verzierten Loggien der beiden oberen Stockwerke geltend. Eine strenge Symmetrie fehlt. Das Ganze wirkt mehr als farbige Flächendecoration, ohne architektonische Rhythmik der Massen. Auf den kleinen Löwen an den Enden der Zinnenbekrönung des Dachs haben sich noch Spuren von Vergoldung erhalten. — Le fabbriche le più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta reale accademia di belli arti, Ven. 1826, Vol. II.

Tafel 58.

SPANISCHE UND ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Cathedrale von Toledo.** — Die Gothik Spaniens bekundet ein weit tieferes Eindringen in das Wesen dieses Baustiles, als wir es in italienisch-gothischen Monumenten finden konnten. Sie machte daher auch einen der nordischen Gothik mehr analogen Entwickelungsgang durch. Noch in die frühgothische Periode reicht der Bau der hier abgebildeten Cathedrale von Toledo zurück, der im Jahre 1227 begonnen, aber erst nach zwei Jahrhunderten zur Vollendung gebracht wurde. Als Erbauer des Langhauses wird Meister Pedro Perez (✝ 1327) genannt. Es ist ein fünfschiffiger Bau mit halbkreisförmigem Abschluss, im Grundriss der Cathedrale von Paris verwandt, aber mit reichgegliederten Bündelpfeilern, die im Detail noch manches Romanische haben. Die Länge des Inneren beläuft sich auf 395'. Das Mittelschiff hat 100' Höhe bei 44' lichter Weite. Die Seitenschiffe sind 60' und 35' hoch. Wir blicken in das mit einfacher Strenge und in schönen Verhältnissen durchgeführte Innere vom linken Seitenschiffe aus; links zeigt sich der reich decorirte Lettner. Am Aeusseren sind der im Jahre 1380 von Alvar Gomez begonnene Thurm und das von Rodrigo Alfonso im Jahre 1389 der Cathedrale angefügte Kloster im entwickelten gothischen Stile besonders hervorzuheben. — Villa Amil, Espana artistica y monumental, II, p. 85.

Fig. 2. **Cathedrale von Sevilla.** — Nicht bloss die kolossalste, sondern auch eine der schönsten gothischen Kirchen Spaniens ist die Cathedrale von Sevilla, in deren weite Perspective die vorstehende Abbildung vom Chorende des äussersten linken Seitenschiffes aus uns blicken lässt. Der Bau wurde im Jahre 1401 an der Stelle, wo die alte bischöfliche Kirche und unter der Araberherrschaft die berühmte Moschee gestanden hatte, begonnen und am Anfange des folgenden Jahrhunderts vollendet. Er bildet mit Ausnahme der sogenannten Capilla Real (der Chornische) ein Rechteck von 398 Fuss Länge und 291 Fuss Breite und zerfällt der Länge nach in 5 Schiffe, an welche sich noch 2 Reihen von Kapellen anlehnen. Das Mittelschiff hat eine Breite von 59 Fuss, und misst bis zum Schluss-Stein des Gewölbes 158 Fuss Höhe; die Seitenschiffe sind 96 Fuss hoch.

Der Aufbau zeigt schlanke, schön gegliederte Pfeiler, über deren Arcaden im Querschiff eine Galerie mit Fenstern darüber hinläuft. Der Gesammteindruck ist ein überwältigender, obwohl die Behandlung im Einzelnen der lebensvollen Frische und Mannigfaltigkeit der nordischen Gothik ermangelt. Der Chor ist, wie die Abbildung zeigt, durch ein Eisengitter von dem sonstigen Kirchenraum abgeschlossen. Ueber die breit hingelagerten Massen des Aeusseren mit den flachen Dächern und den kräftig markirten Horizontalen ragt die Giralda, die alte Minaret der Moschee, als Glockenthurm empor. — Villa Amil, a. a. O., II, p. 60.

Fig. 3. **Cathedrale von Burgos.** — Als Beispiel des reichen Aussenbaues der spanischen Gothik späterer Zeit geben wir hier die Thurmfaçade der Cathedrale von Burgos, welche zu dem im 13. Jahrhundert gegründeten Langhause durch Meister Johann von Köln seit 1442 hinzugefügt wurde. Sie zeigt die Anlage der nordisch-gothischen Façaden mit zwei durchbrochenen Thurmhelmen von edlen Verhältnissen, und ist geschmückt mit einer Fülle prächtig gearbeiteter Details, welche mehr noch als der organische Aufbau und die Verhältnisse des Ganzen den eigenthümlichen Reiz des Werkes ausmachen. Die auffallende Leerheit des unteren Geschosses der Façade rührt von einer im Jahre 1794 erfolgten Plünderung her, bei welcher ein unermesslicher Reichthum architektonischen und statuarischen Schmuckes von den Mauern abgerissen wurde. Seltsamerweise soll diese Verunstaltung auf Beschluss des Domkapitels selbst erfolgt sein. — Villa Amil, a. a. O., II, p. 18.

Fig. 4. **Capilla del Condestable in der Cathedrale von Burgos.** — Eines der reichsten Werke der decorativen Spätgothik Spaniens ist die dem Schlusse des hohen Chores der Cathedrale von Burgos angebaute Capilla del Condestable. Dieselbe wurde unter Ferdinand und Isabella im Jahre 1487 von D. Pedro Hernandez de Velasco, Connetable von Castilien, und seiner Gemahlin D. Mencia de Mendoza gegründet, deren prachtvolle Grabdenkmäler auch in ihr enthalten sind. Im Grundriss ein Achteck von 80 Fuss Durchmesser, erhebt sie sich in vier Stockwerken zu beträchtlicher Höhe und wird von einer kühn construirten Kuppel, deren Rippenwerk die obersten Theile unserer Abbildung noch sehen lassen, überwölbt. Wir befinden uns vor dem Eingang hinter dem Hochaltar der Cathedrale und haben die beiden kolossalen Pfeiler vor uns, die den mit mehrfachen Reihen gothischen Zackenwerks geschmückten Eingangsbogen stützen. Ausser dessen flacher Wölbung zeigen sich Spitzbögen von breiter, geschweifter und schlankerer Form. Der Bau ist in allen seinen Theilen auf's Reichste mit Sculpturen ausgestattet. — Villa Amil, a. a. O., I, p. 65.

Fig. 5 und 6. **Kirche von Batalha.** — Unter den portugiesischen Kirchen aus gothischer Zeit nimmt die Kirche des Klosters Batalha in der Nähe von Lissabon, so genannt, weil sie im Jahr 1385 nach der siegreichen Schlacht von Aljubarrota von König Johann I. gegründet wurde, die erste Stelle ein. Der Charakter des Gebäudes, das in seinen Haupttheilen jedenfalls erst aus dem 15. Jahrhundert stammt, erweist sich mit seiner phantastischen, mit maurischen Elementen versetzten Ausstattung und mit seiner kräftigen Betonung der Horizontallinie an Dächern und Gesimsen im Allgemeinen der spanischen Spätgothik verwandt. Doch treten daneben einzelne nordische, speciell englische Anklänge hervor, und unter den Architekten des Baues wird u. A. auch ein irländischer Meister Hacket genannt. Das Langhaus (Fig. 6) hat drei Schiffe, deren mittleres, bei einer Höhe von 90 Fuss, die Seitenschiffe etwa um ein Dritttheil überragt; die Länge des Inneren beträgt 216 Fuss; an den weitausladenden, einschiffigen Querbau schliessen sich unmittelbar fünf Kapellen an, deren mittlere die Breite des Mittelschiffes hat und auch eine grössere Tiefe besitzt als die

Seitenkapellen. An der Südseite liegt die herrliche Capella do Fundadór mit reich geschmückten Grabdenkmälern aus der Glanzepoche Portugals. Die Façade (Fig. 5) zeigt bei vorwiegend horizontaler Gliederung ein zierlich aufsteigendes Strebesystem mit ausgezackten Strebebögen und Fialen. An dem Portal und dem grossen Mittelfenster tritt neben dem Spitzbogen der hoch emporgezogene Kielbogen auf. Die Ausführung der zahlreichen Details an der Façade ist bewundernswerth. — Murphy, Grundregeln der gothischen Baukunst, übersetzt von Engelhard, Leipzig und Darmstadt, Taf. XII und XIII.

Fig. 7. **Cathedrale von Palermo.** — Die gothischen Bauwerke Siciliens mögen, da das Land in dieser Periode unter spanischer Herrschaft stand, hier den Bauten der pyrenäischen Halbinsel angefügt werden. Die vorstehende Abbildung stellt das südliche Portal der Cathedrale von Palermo dar, welches in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dem bereits im Jahre 1169 gegründeten Dom vorgebaut wurde. Die Vorhalle desselben öffnet sich nach aussen durch drei überhöhte Spitzbögen, welche sich zu beiden Seiten an stark vorspringende, mit zahlreichen gothischen Blendbögen verzierte Pfeiler anlehnen. Norditalienische und arabisch-normannische Formen sind hier mit einander combinirt. Darüber erhebt sich ein mit Sculpturen reich geschmückter flacher Giebel aus späterer Zeit, der zu der zierlichen Bogenhalle wenig passt. — Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1835, pl. 48.

Fig. 8 und 9. **Kirche S. Maria della Catena zu Palermo.** — Diese am äussersten Ende der Stadt Palermo gelegene Kirche rührt in dem uns erhaltenen Neubau aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts her. Der Grundriss (Fig. 9) hat den Charakter einer dreischiffigen Säulenbasilika mit Kapellenreihen zu beiden Seiten. An das Langhaus schliesst sich ein Querbau, welcher in der Breite dreischiffig, in der Tiefe zweischiffig ist und das Langhaus, selbst dessen Mittelschiff, an Höhe überragt. Den Abschluss machen drei polygone Altarnischen. Das Portal mit seiner auf Säulen mit gedrückten Bögen ruhenden Vorhalle (Fig. 8) stammt von einer im 16. Jahrhundert vorgenommenen Restauration her. — Hittorf et Zanth, a. a. O., pl. 49.

Tafel 58. A.

SPANISCHE UND PORTUGIESISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Cathedrale zu Leon.** — Die genauere Durchforschung der mittelalterlichen Denkmälerwelt Spaniens während der letzten Decennien ist ganz besonders der Gothik zu Statten gekommen. Wir können daher die obigen Darstellungen hier noch durch eine Reihe von Abbildungen aus den verschiedenen Epochen dieses Stiles ergänzen. Zu den schönsten Werken der spanischen Frühgothik gehört die um 1250 begonnene Cathedrale von Leon. Sie ist ein schlagender Beleg für die engen Beziehungen zwischen der Gothik Spaniens und der Frankreichs. Der Grundriss (Fig. 1) mit seinem dreischiffigen Langhaus, fünfschiffigem Querhaus und Chor, an den sich fünf radiante Kapellen anlehnen, erinnert auffallend an die Cathedralen von Rheims und Amiens, und auch die Durchbildung des inneren Aufbaues (Fig. 2), die schlanken Bündelsäulen, die zierlichen Triforien und hohen sechstheiligen Oberfenster finden in der nordfranzösischen Gothik ihre bestimmten Analogien. Die überkühne Anlage des Mittelschiffes, welches bei 37 Fuss Breite 100 Fuss Höhe misst, machte einen späteren Umbau nöthig. Der auf dem Grundriss ersichtliche Kreuzgang an der

Nordseite der Kirche ist ein Werk des 14. Jahrhunderts. — G. E. Street, Some account of Gothic Architecture in Spain, p. 105 ff.

Fig. 3 und 4. **Cathedrale von Barcelona.** — Die Cathedrale von Barcelona, eines der glänzendsten Bauwerke Kataloniens, repräsentirt den Stil des 14. Jahrhunderts in seiner vorwiegend nationalen Eigenthümlichkeit. Es ist ein dreischiffiger Raum (Fig. 3) von 42 Fuss Mittelschiffweite, mit nur 18 Fuss breiten Seitenschiffen, die jedoch, ähnlich wie in S. Petronio zu Bologna, durch Kapellen erweitert werden, von denen je zwei auf jeden Pfeilerabstand fallen. Diese tiefen polygonen Kapellen sind auch an drei Seiten des Kreuzgangs herumgeführt. Neun, ebenfalls polygone, weniger tiefe Kapellen umgeben den Chor, bis zu dessen Abschluss der Innenraum 300 Fuss Länge misst. Ueber dem ersten Gewölbequadrate des Mittelschiffes im Westen erhebt sich ein leider unvollendet gebliebener achteckiger Kuppelthurm, in dessen Inneres unsere Abbildung (Fig. 4) hineinblicken lässt. Die kräftige und edle Behandlung der Pfeiler sowie die schönen Verhältnisse des Inneren kommen hier zugleich zur Anschauung. Unter den Bauleitern wird besonders ein Meister Jayme Fabra von Mallorca genannt, den man 1318 nach Barcelona berief. Der Bau wurde übrigens erst im 15. Jahrhundert beendet. — Street, a. a. O., p. 297 ff.

Fig. 5. **Kirche S. Maria del Mar in Barcelona.** — Eine ebenfalls sehr grossartige, für die Sinnesweise der katalonischen Meister charakteristische Anlage ist die in den Jahren 1328—84 erbaute Kirche S. Maria del Mar zu Barcelona, von der wir eine Ansicht des Aeusseren mittheilen. An der von zwei achteckigen Thürmen flankirten, mit reichem Portal und grosser Rose ausgestatteten Façade werden die beträchtlichen Breitenverhältnisse der Anlage ersichtlich. Das dreischiffige Innere (Mittelschiffweite 42 Fuss) ist, wie das der Cathedrale von Barcelona, durch Kapellenreihen erweitert, welche jedoch ringsum, auch am Chor, in die Mauern eingezogen sind. Die einfachen Wandmassen mit ihren schlichten Strebepfeilern und geraden Dachabschlüssen geben dem Ganzen ein eigenthümlich primitives Aussehen. — Street, a. a. O., p. 307 ff.

Fig. 6. **Cathedrale zu Gerona.** — In dieselbe Reihe gehört die Cathedrale der kleinen, etwa 14 Meilen von Barcelona gelegenen Stadt Gerona, deren Bau im Jahre 1316 mit dem Chor begonnen ward. Die Anlage folgt wieder, wie in Barcelona, dem französischen System mit Umgang und Kapellenkranz, und es wird uns denn auch ein südfranzösischer Meister, Enrique de Narbonne, als Urheber des Plans genannt. Das Mittelschiff des Chors hat 32 Fuss lichte Weite. Nun aber schliesst sich daran, in der staunenswerthen Breite von 73 Fuss, das nur aus einem Schiff bestehende Langhaus, links und rechts mit Kapellenreihen ausgestattet, welche ähnlich wie bei den oben betrachteten Kirchen von Barcelona disponirt und in die Mauern eingezogen sind. Die Kühnheit dieser Anlage gab Anlass zur Berufung zahlreicher Architekten nach Gerona. Erst nachdem diese (1416) den Bau des Meisters Guillermo Boffi gebilligt, wurde er ausgeführt. Das nur von vier gewaltigen Kreuzgewölben überspannte Schiff ist 165 Fuss lang und mit den Kapellen 105 Fuss breit. — Street, a. a. O., p. 318 ff.; vergl. Schulcz Ferencz, Denkmäler der Baukunst, I. Heft: Gerona. Leipzig, 1869.

Fig. 7. **Cathedrale zu Valencia.** — Die durch Umbauten und spätere Decorationen des Innern sehr entstellte Cathedrale von Valencia repräsentiren wir am besten durch eine Ansicht des nördlichen Querschiffes, welches mit dem achteckigen Kreuzungsthurm darüber der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört und den reichsten und edelsten Werken dieser Periode beizuzählen ist. Der Kreuzungsthurm war offenbar nicht höher projectirt, als wir ihn vor uns sehen. — Street, a. a. O., p. 263.

Fig. 8. **Cathedrale von Avila.** — Einen Anblick von eigenthümlich malerischem Reiz bietet uns das hier abgebildete Chorinnere der Cathedrale von Avila. Der Umgang um das polygone Chorhaupt ist durch schlanke Säulen zweigetheilt. Daran legen sich ringsum neun segmentförmig in die Mauer eingeschnittene Nischen; das Aeussere schliesst einfach halbkreisförmig ab. In der Anlage des Chores und in der Pfeilergliederung spürt man noch Nachklänge aus romanischer Zeit, die schlanken Säulen und die Gewölbe dagegen sind gothisch und stammen wohl aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Street, a. a. O., p. 174 ff.

Fig. 9. **Collegiatkirche zu Manresa.** — Das Innere dieser dem 14. Jahrhundert angehörigen, dreischiffigen Kirche, von ähnlichem Charakter wie die Bauten von Barcelona und Gerona, führen wir namentlich auch desshalb vor, um ein Beispiel von der in Spanien üblichen Anlage der Chöre zu geben. Diese sind, wie die Abbildung zeigt, in der Regel in die Mitte des Langhauses hineingebaut und ringsum durch Wandungen abgeschlossen, welche sich nur gegen West und Ost durch Pforten öffnen. Der Chorbau in der Collegiatkirche von Manresa, ein Werk des 15. Jahrhunderts, ist ganz aus Stein ausgeführt und in den von zierlichen Säulen gestützten Arcaturen, welche die Wände gliedern, mit gemalten Apostel- und Heiligengestalten geschmückt. Das Chorgestühl im Innern stammt aus der Periode der Renaissance. — Street, a. a. O., p. 343.

Fig. 10. **Fensterrose von der Cathedrale zu Siguenza.** — Diese Abbildung dient zur Ergänzung der auf Taf. 43. A, Fig. 9 gegebenen Ansicht der Cathedrale von Siguenza. Sie veranschaulicht eines der schönsten Beispiele frühmittelalterlicher Fensterrosen, in der Gesammtanordnung noch romanischen Stils, aber mit gothischen Motiven im Detail. — Street, a. a. O., Pl. XIII, p. 206.

Fig. 11. **Puerta de Serranos von Valencia.** — Valencia ist, abgesehen von seiner Cathedrale, besonders merkwürdig durch eine Anzahl gut erhaltener mittelalterlicher Profanbauten. Dahin gehören mehrere stattliche Thore, von denen wir die im Jahre 1349 errichtete Puerta de Serranos hier veranschaulichen. Das Thor wird von zwei mächtigen polygonen Thürmen flankirt, welche oben eine Zinnenbekrönung tragen. Der zurückspringende Mittelbau trägt über dem Eingang eine zierliche durchbrochene Arcatur. Darüber läuft, von enormen Konsolen gestützt, ein weit vorspringender Umgang hin, der sich auch um die nach aussen gekehrten Seiten der Thürme herumzieht. Möglicherweise trug derselbe ursprünglich eine aus Holz construirte Galerie. — Street, a. a. O., p. 268 ff.

Fig. 12 und 13. **Kirche und Kreuzgang zu Belem.** — Als Beispiel der portugiesischen Spätgothik sei hier schliesslich die Klosterkirche S. Jeronimo von Belem angefügt. Dieselbe zeigt uns den Stil in seiner überschwänglichsten Prachtentfaltung und mit maurischen sowie mit Renaissance-Motiven gemischt, welche zwar jede organische Schönheit ausschliessen, aber den phantastischen Eindruck dieser prunkvollen Bauten in's Märchenhafte steigern. Wir geben eines der reich mit Sculpturen geschmückten Portale (Fig. 12), welche in's Innere der dreischiffigen Hallenkirche führen, mit zwei noch rundbogigen Fenstern daneben: einer Eigenthümlichkeit der portugiesischen Gothik. Die zweite Abbildung (Fig. 13) öffnet uns den Blick in den Hof des anstossenden Klosters mit seinen doppelten Arcadenhallen und der üppigen plastischen und ornamentalen Decoration, die alle Pfeiler und Bögen überspinnt. Der Bau wurde von Don Manoel unter Leitung des Architekten Boytaca aufgeführt, ist aber nie ganz fertig geworden. — Nach Photographien; vergl. Th. Fournier. Portugiesische Briefe, in der Zeitschr. f. bild. Kunst, II, 283.

Tafel 59.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Fig. 1 und 2. **Männliche und weibliche Statue vom Dom zu Naumburg.** — Die Sculptur der gothischen Epoche hat ihre grossartigen Werke im Zusammenhange mit der Architektur, an den Portalen, Pfeilern und Lettnern der gothischen Dome geschaffen; wenn auch innerlich frei, empfindungsvoll und von eigenthümlichem Leben erfüllt, schmiegen sie sich doch stilvoll den Formen der Baukunst an und machen daher von Anfang an auch mit ihr einen analogen Entwickelungsgang durch. — Von der deutschen Sculptur der frühgothischen Zeit geben uns die vorstehenden Statuen vom Dom zu Naumburg (vergl. Taf. 45, Fig. 4) einige charakteristische Beispiele. Von Consolen getragen und in kleine Baldachine in der Form von Kirchen oder Burgen eingeschlossen, zieren sie die Wandsäulen des in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbauten westlichen Chores und stellen, in männlichen und weiblichen Gestalten, die Stifter und Förderer des Baues dar. Ihr Werth besteht vor Allem in der Würde und Grossartigkeit der Haltung und dem innigen, mit grosser Zartheit vorgetragenen Ausdruck der Köpfe. In der Ausführung des Einzelnen herrscht, bei kräftigen Verhältnissen und geschickter und gefälliger Anordnung der Gewänder, keine besondere Feinheit; doch ist eine solche bei dem Sandsteinmaterial, aus dem die Statuen gefertigt sind, auch nicht zu erwarten; überdiess waren die Figuren ursprünglich ganz bemalt und stellenweise vergoldet. — Lepsius, Der Dom von Naumburg, in Puttrich's Denkmälern des Mittelalters in Sachsen, Taf XVI.

Fig. 3 und 4. **Der h. Jacobus und Paulus vom Dom zu Köln.** — Aus der Blüthezeit der deutschen Gothik, um ein Jahrhundert später als die vorigen, datiren die vorstehenden Statuen des h. Jacobus und Paulus, die sich an dem reich mit Sculpturen ausgeschmückten, jetzt leider arg verwitterten Südportal der Hauptfaçade des Kölner Domes (vgl. Taf. 54) befinden. Sie stehen frei an den Gewänden des Eingangs, und haben eine durchgängige Höhe von 6 Fuss 7 Zoll. Das Material erlaubte auch hier feinere Durchbildung des Einzelnen nicht, doch ist dafür der Ausdruck der Köpfe und der Wurf der Gewänder von höchster Lebendigkeit und edler, kräftiger Naturwahrheit. Der h. Jacobus (Fig. 3) ist durch Muschel und Buch, der h. Paulus (Fig. 4) durch Schwert und Buch kenntlich gemacht. — Boisserée, a. a. O., Taf. XIV.

Fig. 5. **Der h. Stephanus vom Dome zu Mainz.** — Im charakteristischen Gegensatze zu der männlichen Kraft und Grossartigkeit der Kölner Statuen trägt der h. Stephanus vom Mainzer Dome jenen Zug weicher Innigkeit und Demuth, der die Sculpturen des Mittelalters häufig kennzeichnet. Damit verbindet sich hier ein sanfter Schwung der Körperformen, zu dem der geneigte, fromm emporblickende Kopf trefflich stimmt. Die ungefähr 3 Fuss hohe Statue befindet sich an dem Portal, welches aus dem Innern in den Kreuzgang führt und gehört an das Ende des 14. oder den Anfang des 15. Jahrhunderts. — Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale, I. Jahrgang, Darmstadt 1832, n. VIII.

Fig. 6. **Die Eintracht, Statue von der Cathedrale von Chartres.** — Der höchst grossartigen Entwickelung der Sculptur in Frankreich während der gothischen Periode ist in den Darstellungen der Ergänzungstafel 60. A noch besonders gedacht. Wir theilen vorläufig hier nur ein Beispiel des bereits freieren Stiles jener nordfranzösischen Schule mit,

welche insbesondere am Dom von Chartres (vergl. Taf. 50, Fig. 3) in einer grossen Anzahl von Werken sich bethätigte. Die Statue gehört zu der Reihe von Figuren, welche die geistigen und sittlichen Mächte des Lebens allegorisch darstellen sollen und als Majestät, Kraft, Sicherheit, Freiheit, Freundschaft u. s. w. inschriftlich bezeichnet sind. Unsere Statue, eine zarte Frauengestalt von lieblichem Ausdruck und anmuthig bewegten Körperformen, trägt die Inschrift: Concordia. Diese Statuen befinden sich am nördlichen Portale des Kreuzschiffes; wir geben im Folgenden noch ein Beispiel derselben (Taf. 60. A, Fig. 1). Die Sculpturen dieses Portales stammen wahrscheinlich aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. — Didron, Annales archéologiques, Vol. VI, Livr. 1.

Fig. 7. **Die Gefangennehmung Christi im Dom zu Naumburg.** — In diesem Relief sehen wir die mittelalterliche Sculptur bereits auf dem Standpunkte lebendigster dramatischer Darstellung angelangt. Der Stil ist hier schon von allen Einflüssen der römischen Tradition frei, er hat selbstständigen Ausdruck, eine eigene Formenschönheit, eine freie und wirkungsvolle Compositionsweise sich errungen. Wir haben die Gefangennehmung Christi im Garten Gethsemane vor uns: Kriegsknechte dringen auf den Heiland ein; zur Rechten zückt Petrus gegen den Malchus das Schwert. Das in reiche architektonische Ornamentik eingefasste Relief schmückt unter anderen ähnlichen Bildwerken den Lettner des Domes und stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Puttrich, a. a. O., Taf. 18, b.

Fig. 8. **Maria und Heilige, an der Kirche zu Gelnhausen.** — Einen anschaulichen Gegensatz zu dem ebenbetrachteten Bildwerk bietet das in Formen und Compositionsweise noch der alterthümlichen Strenge unterworfene Relief am südlichen Portal der Kirche zu Gelnhausen (Taf. 46, Fig. 7), welches dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehört. Maria mit dem segnenden Kind im Schoosse thront in der Mitte, auf jeder Seite von je einer stehenden und einer knieenden Figur umgeben, welche inschriftlich, von links nach rechts, als S. Maria Magdalena, S. Katharina, S. Margaretha und S. Martha bezeichnet werden. — Moller, Denkmäler der Baukunst, Band I, Taf. 23.

Fig. 9. **Thronender Christus an der Kirche von Friedberg.** — In dieselbe Zeit, wie das vorige, hat man auch das vorstehende Bildwerk vom südlichen Kreuzarmportale der Kirche von Friedberg in Hessen zu setzen. Christus, mit ausgebreiteten Händen Segen spendend, thront zwischen zwei knieenden Figuren, wohl Maria und Johannes, die sich zu seinen Füssen die Hände entgegenreichen. Der Stil des Reliefs ist noch vorherrschend alterthümlich, die Anordnung streng symmetrisch. — Moller, a. a. O., Taf. 28.

Fig. 10 und 11. **Klagende Maria und Kreuztragung.** — Zu den feinsten, an Ausdruck und Tiefe reichsten Darstellungen der deutschgothischen Sculptur gehören die vorstehenden, nur 1 Fuss 8 Zoll hohen, in Thon modellirten Relieffiguren, welche im Altarschrank eines kleinen Dorfes im nassauischen Rheingau gefunden wurden und, dem Inhalte wie der Arbeit nach zusammengehörig, wahrscheinlich dem 15. Jahrhundert zuzuschreiben sind. Fig. 10 zeigt die in tiefen Schmerz versunkene Maria, von Johannes und Magdalena tröstend umfasst, und hinter denselben die h. Salome und Veronika mit dem Schweisstuche. Die grössere Darstellung, Fig. 11, stellt den kreuztragenden Christus dar, von der Last des Kreuzes niedergebeugt, in der Schaar der Kriegsknechte, von denen einige die beiden Schächer, nackt und mit verbundenen Augen, dem Heilande vorausführen. — Müller, Beiträge, II. Jahrgang, Taf. VII und XIV.

Fig. 12. **Elfenbeinschnitzwerk im Museum zu Darmstadt.** — Um

schliesslich auch von dem Stil der mittelalterlichen Elfenbeinschnitzerei aus gothischer Zeit eine Anschauung zu geben, führen wir hier die zierliche Reliefarbeit eines Kapseldeckels im Darmstädter Museum vor, mit der Beschreibung, welche seine erste, unten bezeichnete Publication begleitet. Auf den Zinnen einer mit Thürmen wohlverwahrten Burg sieht man in der Mitte eine Frauengestalt mit einer Krone und vor derselben einen Ritter mit gefalteten Händen in ehrerbietiger Stellung, gleichsam derselben huldigend. Auch scheint diese Huldigung von ihr wohlgefällig aufgenommen zu werden, denn sie fasst ihn beim Arme, als wollte sie ihn zu sich erheben. Eine Jungfrau hinter der Hauptfigur links ist eben im Begriff, derselben einen zweiten Ritter vorzustellen, welcher diesen Moment ebenfalls mit gefalteten Händen ehrerbietig erwartet. Ein dritter Ritter erscheint rechts in derselben Stellung und, wie es scheint, ebenfalls in der Absicht, der Hauptfigur seine Huldigung darzubringen; nach ihm schaut aus der entgegengesetzten Ecke schalkhaft eine zweite Jungfrau. Alle drei Ritter haben das Haupt unbedeckt und sind ohne Rüstung. Unten aber, ausserhalb der Burg, sieht man drei Jungfrauen ihre Ritter eine kleine Treppe hinauf, unter welcher ein blühender Rosenstrauch steht, in die Burg einführen. Die erste davon schiebt ihren sich ihrem Willen gutmüthig fügenden Ritter vor sich her zum Thore hinein, indem sie mit der Rechten einen grossen Schlüssel emporhebt, womit sie dasselbe aufgeschlossen zu haben scheint. Dieser folgt die zweite Jungfrau, ihren Ritter bei der Hand führend; sie macht jedoch mit der aufgehobenen Linken eine nicht unzweideutige Bewegung, um eine kleine Freiheit zu bestrafen, welche sich dieser erlaubt hat. Diesem folgt der dritte Ritter, den die dritte Jungfrau, welche den Zug beschliesst, mit der auf seine Schulter gelegten Linken ebenfalls zum Vorwärtsgehen bestimmt; in der Rechten hält diese einen Zweig mit Rosen oder Vergissmeinnicht; alle drei Ritter haben schwere Helme auf den Häuptern und tragen Panzerhemden unter den Kleidern; beides scheinen sie indess ablegen zu müssen, ehe sie hinaufgelangen. Auch rechts und links stehen Rosenbüsche. Das Ganze befindet sich in einer Einfassung von zehn sich berührenden Kreisstücken, aus deren Ecken Köpfe von menschlich-thierischen Ungeheuern hervorgucken. — Aussen sind vier zierlich bewegte Blätter angebracht, die den Uebergang aus dem inneren Rund in's Viereck vermitteln. Ueber die Bedeutung des Ganzen walten bei den Erklärern Zweifel ob; der unten genannte Herausgeber denkt an die Verehrung der Maria, durch welche etwa die sinnliche Liebe jener Ritter zur himmlischen umgewandelt werden sollte. Indessen ist der Gegenstand des anmuthigen Bildwerkes vermuthlich dem Leben oder einem Minnedichter entnommen und ohne symbolische Beziehung. — Müller, a. a. O.

Tafel 60.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Krönung der Maria, Wandgemälde aus der Kirche von Ramersdorf.** — Wie für die romanische Zeit, so liegen uns gegenwärtig auch für die Zeit des gothischen Stils eine Anzahl wieder aufgedeckter Wandgemälde vor, welche die Entwickelung der religiösen Malerei grossen Stils in dieser Epoche veranschaulichen. In Deutschland leitet uns die Spur der Monumente zunächst zu denselben Gegenden hin, in welchen wir auch die frühesten romanischen Wandmalereien fanden (Taf. 49. A, Fig. 1—7), zu den Rheinlanden, wo besonders durch das Wirken der

Kölner Malerschule die monumentale Malerei eine hohe Blüthe erreichte. Um das Jahr 1300 wurden von Meistern dieser Schule die Wandgemälde der kleinen Kirche zu Ramersdorf bei Bonn ausgeführt. Diese Kirche, eine ehemalige Kapelle des deutschen Ordens, ist zwar jetzt abgebrochen und auf den Friedhof von Bonn versetzt; die kurz vor dieser Uebertragung aufgedeckten, lange unter Tünche versteckt gewesenen Malereien aber hat man in sorgfältigen, von Hohe ausgeführten Original-Copien, welche gegenwärtig in Berlin aufbewahrt werden, erhalten. Dieselben schmückten theils die drei Altarnischen, theils die Wände und namentlich die Gewölbe des Langhauses, und zwar letztere dergestalt, dass die vier Kappen jedes Kreuzgewölbes des Mittelschiffes mit zusammenhängenden Compositionen biblischen Inhalts angefüllt waren, während in den Seitenschiffen nur das Gewölbedreieck, welches mit seiner Grundlinie dem Chor zugewendet war, eine ähnliche Darstellung trug. Wir geben von diesen Bildern eine Abtheilung des Mittelschiff-Gewölbes, doch in etwas veränderter Zusammensetzung. Die Krönung der Maria, welche die Mitte unserer Darstellung einnimmt, findet sich in dem nach dem Altar gegen Osten zu gelegenen Gewölbedreieck; die beiden musicirenden Engel an den Seiten nehmen die Kappen desselben Gewölbes auf der Nord- und Südseite ein; von den umgebenden Ornamenten ist die obere Einfassung der inneren Fensterleibung, die untere einer Seitennische des Mittelchores entnommen, während das spitzbogenförmige Lilienband über dem Hauptbilde seine dem Original entsprechende Stelle hat. Ueber den Stil der Gemälde spricht sich Schnaase in dem unten erwähnten Aufsatze folgendermassen aus: „Die Gestalten sind überaus leicht, fast skizzenhaft behandelt, die Verhältnisse der Körper nicht selten unrichtig, die Köpfe zu klein gegen die überaus langen Gestalten, Arme und Beine mager, die Finger lang und spitz. Die Perspective ist mangelhaft, die Verzierungen, welche sich häufig auf den Gewändern befinden, laufen darüber gradlinig fort, wie auf einer ebenen Fläche, ohne Berücksichtigung des Faltenwurfs und der Abrundung. Dagegen ist die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit der Flehenden oder Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die Kraft des Erzengels, der den Drachen besiegt, und manches Andere im Grossartigen oder Zarten vortrefflich gelungen. Der Wurf der Gewänder ist, wenn auch nicht richtig, doch mit vollem Bewusstsein der anzudeutenden Haltung des Körpers in freien, dreisten Linien gezeichnet. Das feine Oval der Gesichter und die Zeichnung der Körper im Allgemeinen sind oft von grosser Anmuth und zeugen von Schönheitssinn. Eigenthümlich ist die Behandlung des Haares; es ist immer sehr stark, an beiden Seiten in dicken, symmetrisch gleichen Locken und fast wie auf Wappenbildern schematisch behandelt.“ — Hohe in G. Kinkel's Jahrbuch „Vom Rhein“, 1847, mit dem Aufsatz von Schnaase, Die Kirche zu Ramersdorf, S. 191 ff.

Fig. 2. **Christus am Kreuz, Wandgemälde, dem Meister Wilhelm zugeschrieben.** — In den letzten Decennien des 14. Jahrhunderts erreichte die Schule von Köln ihren Culminationspunkt und es treten eine Anzahl bestimmter küntlerischer Persönlichkeiten auf, deren zahlreiche uns erhaltene Werke den Ruhm bestätigen, dessen sie bei ihren Zeitgenossen sich erfreuten. Der erste ist Meister Wilhelm, von Herle, einem Dörfchen in der Nähe von Köln, den die Limburger Chronik vom Jahre 1380 den besten Maler in allen deutschen Landen nennt. Diesem wurde früher auch das vorstehende, über dem Grabmal des 1388 verstorbenen Erzbischofs von Trier, Cuno von Falkenstein, in der Castorkirche zu Coblenz befindliche Wandgemälde zugeschrieben; obwohl diese Bestimmung durch neuere archivalische Ermittelungen, denen zufolge Meister Wilhelm bereits 1378 verstorben war, erschüttert worden ist, steht das Werk jedenfalls als eine der bedeutendsten monumentalen Malereien der Epoche da, deren Urheber

in der unmittelbaren Nähe des Kölner Meisters zu suchen sein dürfte. Das Gemälde füllt die Lünette eines breiten Spitzbogens aus, der sich über der aus Sandstein gemeisselten liegenden Figur des Erzbischofs wölbt und stellt den gekreuzigten Heiland dar, welchem Maria den knieenden Erzbischof anempfiehlt. Daneben stehen Petrus mit dem Schlüssel, Johannes und der Titelheilige mit dem Modell der Kirche. Die zarte Formengebung, der tief empfundene Ausdruck der Köpfe und der weiche Schmelz der Farbe, die Vorzüge der Kölner Schule, treten in dem Bilde deutlich zu Tage. — Moller, Denkm. d. Baukunst, I, Taf. 46.

Fig. 3 und 4. **Die h. Veronika. Tafelgemälde von Meister Wilhelm.** — Die beiden vorstehenden Köpfe sind einem aus der Sammlung der Gebrüder Boisserée in die Münchener Pinakothek übergegangenen Tafelgemälde entnommen, das die heil. Veronika darstellt, mit dem Schweisstuche, auf welchem der dornengekrönte Christuskopf gemalt ist. Veronika hat ein Mädchenantlitz von kindlichem, schmerzvollem Ausdruck und zartem Teint, blond, in der Umrisslinie des Gesichtes, ein liebliches Oval, das ein röthlicher, blassgrün gefütterter Mantel umschleiert. Der Christuskopf, ein strenges, tiefernstes, typisches Antlitz ist in schwärzlich brauner Farbe ausgeführt. Der Charakter des Ganzen stimmt mit den ausgezeichneten Kölner Werken der Epoche überein, wenngleich ein positives Zeugniss für den Meister Wilhelm als Urheber des Werkes nicht vorliegt. — J. N. Strixner, Die Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde, Stuttgart 1827, 1. Lief., Taf. 1.

Fig. 5. **Martyrium des Apostel Paulus, Glasgemälde von Francesco Livida.** — Die deutsche Glasmalerei des 14. Jahrhunderts haben wir auf Tafel 54. B bereits repräsentirt. Für das 15. Jahrhundert möge als Zeugniss der Fortentwickelung dieses Kunstzweiges ein Glasgemälde von Meister Franz, dem Sohne des Domenico Livi da Gambiasso (Francesco Livida), welches nebst zwei anderen die Fenster der Marienkirche zu Lübeck ziert, hier aufgeführt werden. Ursprünglich befanden sich die Fenster in der Burgkirche und wurden von dort in die Marienkirche übertragen. Der Urheber dieser Bilder kam in früher Jugend nach Lübeck und lernte dort die deutsche Glasmalerei mit solchem Erfolge, dass man ihn nach dem Jahre 1434 nach Italien zurückrief, um die Fenster des Domes von Florenz mit Glasgemälden zu schmücken. Die vorstehende Platte stellt das Martyrium des Apostels Paulus dar, den eben der Schwertstreich des hinter ihm stehenden Henkers bedroht. Zur Rechten beugt sich die Lemobia vor, ein Tuch ausbreitend, um darin das Blut des Märtyrers aufzufangen. Die Darstellung ist von verschlungenen Ornamentstreifen eingefasst. Im Stil sind Anklänge an die Art der kölnischen Schule unverkennbar. — C. J. Milde, Denkm. der bild. Künste in Lübeck, 1847, Heft II, Taf. III, a.

Fig. 6—8. **Das Kölner Dombild, von Meister Stephan.** — Die höchste Entwickelungsstufe der Kölner Malerschule sehen wir repräsentirt in Meister Stephan Lochner's berühmtem Dombilde, einem ursprünglich für die 1426 gestiftete Kapelle des Kölner Rathhauses gemalten und später in den Dom übertragenen Altarblatte mit beweglichen Flügeln, dessen drei innere Tafeln die vorstehenden Abbildungen veranschaulichen. Auf dem mittleren, etwa 9 Fuss Länge messenden Bilde (Fig. 6) ist die Anbetung der h. drei Könige dargestellt. Die gekrönte Himmelskönigin, eine anmuthige, still sinnend vor sich hinblickende Frauengestalt mit hermelingefüttertem Mantel, thront auf einem Sessel, über welchem zwei kleine Engelsgestalten einen reichgestickten Teppich schwebend emporhalten, und hat den unbekleideten, gerade nach vorn gewendeten Jesusknaben im Schoosse. Zu beiden Seiten knieen die Könige mit Geschenken, den Segen

des Kindes empfangend; den übrigen Raum nimmt das zahlreiche Gefolge von Männern verschiedener Tracht und Stellung ein. Am Boden sind in sorgsamster Ausführung Blumen und Kräuter gemalt. Auf dem Flügelbilde zur Linken (Fig. 7) erblicken wir die h. Ursula, eine englische Prinzessin, die in Köln den Märtyrertod erlitt (vgl. Taf. 81, Fig. 5), im Hermelinmantel, knieend, die Fürstenkrone auf dem Haupt und einen Pfeil als Zeichen ihres Martyriums in der Hand. Sie ist begleitet von ihrem Verlobten und umgeben von einer Schaar lieblicher Jungfrauen, sowie von den Geistlichen, die von Rom kommend, das gleiche Schicksal mit der Prinzessin theilten. Auf dem rechten Flügelbilde (Fig. 8) ist der h. Gereon dargestellt, eine männlich kräftige Rittergestalt mit der Kreuzesfahne in der Hand und von einer Schaar gewappneter Jünglinge begleitet. Der Stil des Bildes erinnert in manchen Zügen, besonders in der schmalen Körperbildung der Frauen und der zwar anmuthigen und holdselig innigen, aber etwas gleichförmigen Idealität der weiblichen Köpfe, noch an die Schule des Meisters Wilhelm. Der Fleischton ist noch vorherrschend matt und wächsern. Auf der anderen Seite begegnen wir entschiedenen Anzeichen einer im lebendigen Fortschreiten begriffenen Kunst. Namentlich die männlichen Gestalten zeugen von einer viel selbstbewussteren und naturfreudigeren Auffassung, als die frühere Epoche sie kannte; die Tracht, der Schmuck, auch einzelne Köpfe sind mit minutiöser Treue und eingehendem Detailstudium ausgeführt. Der Realismus der v. Eyck'schen Schule kündigt sich bereits an. Ueber die Entstehungszeit des Bildes haben wir keine sichere Nachricht. Meister Stephan starb 1451. Schliesslich sei noch erwähnt, dass auf den Aussenseiten der beiden Flügel in nur andeutender Färbung die Verkündigung — links Maria, rechts der Engel — dargestellt ist. — Nach dem Stich von F. P. Massau.

Tafel 60. A.

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Weibliche Figur vom Dom zu Chartres.** — Die Sculptur hat zur Zeit des Aufblühens der gothischen Architektur in Frankreich einen Höhepunkt der Entwickelung erreicht, welcher durch die unter Fig. 6 auf Tafel 59 dargestellte Statue vom Dom zu Chartres nicht genügend vertreten erscheint. Wir beginnen diese ergänzende Uebersicht der bedeutendsten Leistungen der französischen Bildnerei mit einer Figur, die demselben Gebäude und zwar einer der Façaden des Kreuzschiffes entnommen ist und durch eine eigenthümlich strenge Schönheit sich auszeichnet. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Maria und der Hohepriester vom Dom zu Amiens.** — Eins der edelsten und reinsten Werke gothischer Architektur, der Dom zu Amiens (vgl. Taf. 50, Fig. 5) ist ebenfalls reichlich ausgestattet mit Statuen, von denen wir die zusammengehörigen der Maria mit dem Kinde und des Hohenpriesters, der das Kind behufs der auszuführenden Beschneidung entgegenzunehmen bereit ist, mittheilen. Bei einer allgemeinen Stilververwandtschaft mit den Arbeiten von Chartres, bei ähnlicher Schlankheit der Gestalten, und ähnlicher Gewandbehandlung, gibt sich doch ein Element alterthümlicher Befangenheit zu erkennen, welches vielleicht auf eine etwas frühere Entstehungszeit hinweist. — Nach einer Photographie.

Fig. 3—5. **Statuen vom Dom zu Rheims.** — Die höchste Vollendung erreicht die französische Sculptur der frühgothischen Epoche in den zahl-

reichen Statuen und Reliefs, mit welchen die Façade des Doms zu Rheims (vgl. Taf. 51, Fig. 1 und 5) verschwenderisch ausgestattet ist. Hier zeigt sich eine solche Freiheit und Sicherheit in der Kenntniss und Behandlung des menschlichen Körpers, eine solche mannichfaltige Schönheit in der Motivirung der Gewandung, in der Haltung und Bewegung der Gestalten, eine solche Fülle von bedeutsamen und edlen Physiognomieen, dass wir diesen Arbeiten eine der ersten Stellen unter Allem, was die Plastik des Mittelalters hervorgebracht hat, anweisen müssen. Zum Beleg hiefür geben wir in treuer Abbildung nach französischen Photographieen unter Fig. 3 die Gestalt eines Märtyrers, vielleicht des Laurentius, unter Fig. 4 den unübertrefflich schönen und grossartigen Christus vom Portal des nördlichen Kreuzschiffes und unter Fig. 5 eine edle jugendliche Gestalt von einem Portal der Façade.

Fig. 6. **Relief vom Dom zu Rheims.** — Um ein Beispiel von der Leichtigkeit und Anmuth der umfangreicheren Reliefcompositionen zu bieten, nehmen wir von einem Portal derselben Kirche die Darstellung Abraham's, der in seinem Schoosse die Seelen der Gerechten hält, und welchem Engel noch andere Seelen zutragen. Dies Relief findet sich an dem Tympanon des nördlichen Portals, vor dessen Mittelpfeiler die unter Fig. 4 abgebildete Christusgestalt steht. Das Tympanon ist durch horizontale Streifen in mehrere Abtheilungen zerlegt, welche die Auferstehung und das jüngste Gericht in strengem Reliefstil behandeln. Dem Abraham gegenüber ist der Höllenschlund dargestellt, in welchen ein Teufel die Sünder, darunter Könige und Bischöfe, mittelst einer um sie geschlungenen Kette hineinreisst. Ueber dem Ganzen thront feierlich Christus als Weltrichter. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Der Tod der Maria, Relief vom Münster zu Strassburg.** — Das Strassburger Münster (vgl. Taf. 53, Fig. 8) ist mit einem an französischen Cathedralen mehr als an deutschen Domen üblichen Reichthum von Sculpturen geschmückt. Nicht allein die Façade, sondern auch die Südseite des noch im romanischen Uebergangsstil erbauten Querschiffes ist mit Reliefs und Bildsäulen ausgestattet. Wir haben davon das Relief des Bogenfeldes genommen, welches sich über der Doppelthür des südlichen Querschiffportals befindet; dasselbe enthält eine Darstellung des Todes der Maria. Nach uralter Anschauung steht Christus am Lager der eben Abgeschiedenen, ihre Seele in Gestalt eines kleinen Kindes auf dem Arme haltend. Vorn am Boden sitzt eine Frau, welche klagend die Hand erhebt. Ringsum stehen die Apostel. Der Stil dieser Arbeiten unterscheidet sich wesentlich von dem der eben betrachteten französischen Sculpturen. Die Gestalten sind wenig individualisirt, die Gewandung ist in einer Unzahl feiner Falten höchst geschickt und geschmackvoll behandelt. Bewundernswerth ist die Klarheit der Composition, durch welche der Meister die zahlreichen Figuren in dem beengten Raum gut unterzubringen wusste. Aus Köpfen und Bewegungen bricht da und dort ein Ausdruck inniger Empfindung hervor. Die Arbeit fällt in die Mitte des 13. Jahrhunderts. Mit der Bildhauerin Savina, der vermeintlichen Tochter Meister Erwin's, hat man sie irrthümlicher Weise in Verbindung gebracht. — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Grabstein Herzog Robert's von der Normandie.** — Die englische Sculptur der gothischen Epoche hat nicht sowohl in Ausschmückung der Façaden, als in Ausführung von Grabmonumenten eine reiche Thätigkeit entfaltet, und es erscheint gewiss charakteristisch, dass schon damals die Bildnissdarstellung in England so sehr beliebt war, wie denn auch in diesen Werken eine entschiedene Richtung auf Porträtähnlichkeit vorherrscht. Damit verbindet sich eine realistische Durchführung, die um

so mehr überrascht und als nationale Eigenthümlichkeit betrachtet werden muss, als in den übrigen Ländern die Sculptur jener Epoche einen noch vorherrschend idealen Charakter trug. Manchmal sind die Gestalten der Ritter in schreitender Bewegung mit gekreuzten Beinen dargestellt, wie unsere Figur zeigt, ein Motiv, welches ohne Zweifel als ein genrehaft-naturalistisches zu bezeichnen ist. Wenigstens erscheint die Annahme, dass dadurch die Betheiligung an einem Kreuzzuge habe ausgedrückt werden sollen, als nicht stichhaltig. Herzog Robert von der Normandie, den unsre Abbildung darstellt, der älteste Sohn Wilhelm des Eroberers, wurde auf dem Kreuzzuge des Jahres 1096 zum König von Jerusalem erwählt, lehnte aber die Krone zu Gunsten Gottfried's von Bouillon ab. Seine vergeblichen Kämpfe um die Krone Englands, die mit seiner Gefangennahme und Blendung endeten, sind bekannt. Die Statue, die sich in der Cathedrale von Gloucester befindet und wohl erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts ausgeführt wurde, drückt seinen tapferen und heissblütigen Charakter in zwar naiver, aber bezeichnender Weise aus. — C. A. Stothard, The monumental effigies of Great Britain, London 1817, Taf. 22.

Fig. 9 und 10. **Grabmäler König Heinrich's III. von England und der Königin Eleonore, Gemahlin Eduard's I.** — Diese beiden Werke zeichnen sich vor allen ähnlichen Monumenten Englands durch ihre Schönheit und Stilvollendung so sehr aus, dass man sie der Hand eines italienischen Meisters zuschreiben zu müssen geglaubt hat. Indess scheint es eben so gut denkbar, dass ein besonders begabter englischer Künstler, der seine Studien an französischen und italienischen Werken gemacht, dieselben hervorgebracht habe, obwohl der Name des Goldschmiedes, Meister William Torell, welchen neuere Forschung als den Urheber dieser trefflichen Denkmäler nachgewiesen hat, die Frage nicht mit Gewissheit entscheidet. Beide befinden sich in der Westminsterabtei und zwar in der Kapelle Eduard des Bekenners, beide sind wahrscheinlich gegen Anfang des 14. Jahrhunderts (Heinrich starb 1272, Eleonore 1290) in Erz gegossen, von meisterhafter Technik, edler Charakteristik und überraschend feiner naturwahrer Ausführung und Modellirung. — Stothard, a. a. O., Taf. 31 und 33.

Fig. 11. **Grabmal eines Ritters mit seiner Frau.** — In diesem, nicht vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ausgeführten Werke geben wir ein Beispiel jener in England ausserordentlich zahlreichen metallnen Grabplatten, in welche die Darstellung mit starken vertieften Umrissen eingegraben ist. Wir machen auf den kräftigen Realismus der beiden Gestalten, die sich in der Münsterkirche auf der Insel Sheppey befinden und auf die sorgfältige Behandlung des Costüms besonders aufmerksam. — Stothard, a. a. O., Taf. 53.

Tafel 61.

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde, von Giovanni Pisano.** — Der Sohn des Nicola Pisano, des Erneuerers der italienischen Sculptur in der romanischen Epoche, Giovanni Pisano (c. 1250—1320) war der erste toskanische Meister, der dem nach lebendigerem Ausdruck ringenden Geiste der gothischen Zeit plastische Formen lieh. In der vorstehenden Statue der Gottesmutter mit dem Kinde, die sich über dem einen Seitenportal des Domes von Florenz befindet und etwa um's Jahr 1300 gearbeitet sein mag, haben wir ein charakteristisches Zeugniss für die veränderte Empfin-

dungsweise jener Tage vor uns, ob dasselbe nun von Giovanni selbst oder, wie man neuerdings ausgesprochen hat, von einem jüngeren Vertreter der Schule herrühren mag. Es ist eine Gestalt von echt weiblicher Würde und Holdseligkeit, das Kind auf dem linken Arm tragend, in der rechten Hand eine Blume, das Sinnbild von Florenz. In der sanften Biegung des Körpers und dem entsprechenden Faltenwurfe der Gewandung erkennt man einen Anklang an die schlanken, gebogenen Heiligengestalten der gleichzeitigen nordischen Plastik. — Cicognara, Storia della scultura, I, tav. XXI.

Fig. 2 und 3. **Reliefs vom Altar in S. Francesco zu Bologna.** — Diese beiden in S. Francesco zu Bologna befindlichen Reliefs, von denen Fig. 2 die Krönung der Maria, Fig. 3 ein Wunder des h. Franciscus darstellt, werden urkundlich den venetianischen Künstlern Jacobello und Pierpaolo delle Massegne zugeschrieben, welche in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts lebten. Namentlich die zweitgenannte Darstellung hat in ihrer lebendigen, charaktervollen Auffassung manches Ansprechende. — Cicognara, a. a. O., I, tav. XXVI.

Fig. 4. **Relief vom Grabmal des Guido Tarlati in Arezzo, von den Brüdern Agostino und Angelo in Siena.** — Die Schule des Giovanni Pisano verräth sich in dem mitgetheilten Relief der Sieneser Bildhauer Agostino und Angelo, welches dem im Jahre 1330 vollendeten Grabmal des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati, im Dom der obgenannten Stadt, entnommen ist. Es stellt den Tod des Bischofs mit grosser Anschaulichkeit dar. — Cicognara, a. a. O., I, tav. XXIII.

Fig. 5. **Verkündigung und Heimsuchung, Relief in S. Giovanni zu Pistoja.** — Das vorstehende Relief von der Kanzel in S. Giovanni fuoricivitas zu Pistoja, nach Vasari von einem deutschen Meister herrührend, lässt den Geist der Epoche nur in geringen Anzeichen durch die vorherrschend römischen, in der Weise des Nicola Pisano behandelten Formen hindurchblicken. Es vereinigt zwei Momente: links nähert sich der Engel der Verkündigung der Jungfrau Maria, die darüber in lebhaftes Staunen geräth; auf der rechten Seite ist der Besuch der Maria bei der hl. Elisabeth (vergl. Taf. 48, Fig. 9) dargestellt. — Cicognara, a. a. O., I, tav. XXXIX.

Fig. 6 und 7. **Reliefs vom Campanile des Domes von Florenz, nach Giotto's Entwürfen von Andrea Pisano.** — Die Reliefs am Campanile des Domes von Florenz, von denen wir zwei Beispiele vorführen, stammen zum Theil von Giotto, dem Erbauer des Campanile her, theils sind sie von Andrea Pisano unter directem Einflusse seines Geistes und nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Dieses Letztere ist der Fall bei den vorstehenden beiden Reliefs, von denen Fig. 6 die Schöpfung Eva's, das andere, Fig. 7, eine Scene aus dem bürgerlichen Leben darstellt, dessen Verknüpfung mit der heiligen Geschichte in einem zusammenhängenden Bildercyklus eine Eigenthümlichkeit dieser umfangreichen Sculpturwerke ausmacht. Die Entwürfe zu dem Werke wurden von Giotto in den letzten Jahren vor seinem, 1337 erfolgten, Tode angefertigt. — D'Agincourt, Hist. de l'art., Sculpt., Pl. XXXV, Fig. 10; Cicognara, a. a. O., tav. XXXIII.

Fig. 8 und 9. **Reliefs von der Thüre des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano.** — Als das bedeutendste selbstständige Werk des Andrea Pisano, und vielleicht der italienischen Reliefsculptur dieser Zeit überhaupt, ist der Bildercyklus anzusehen, mit welchem der genannte Meister um's Jahr 1330 die eherne Südthür des Baptisteriums zu Florenz ausstattete. Die Thür zerfällt in 28 Felder, von denen 20 mit Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers, 8 mit den allegorischen Figuren der theologischen und moralischen Cardinaltugenden ausgefüllt sind. Unsere Abbildungen gehören der erstgenannten Abtheilung an. Fig. 8 ist der Besuch der Maria

bei der Elisabeth. Fig. 9 veranschaulicht den Augenblick, in welchem der stumme Zacharias den Namen Johannes für das ihm von der Mutter entgegengetragene Kind auf eine Schreibtafel zeichnet. Die Bildwerke zeigen bei hoher Schönheit der Formen und Bewegungen jenen Ausdruck tiefen Gefühls, der die Schule charakterisirt, in seiner reinsten und edelsten Art. Dabei bilden sie durch die Einfachheit ihrer Composition einen merkwürdigen Gegensatz zu Giovanni Pisano's figurenreichen und bewegten Reliefbildern. — Lasinio, Le tre porte del Battistero di Firenze, tav. III und V.

Fig. 10. **Maria mit dem Kinde, von Nino Pisano.** — Noch einen Schritt über Andrea hinaus that sein Sohn Nino Pisano, der Urheber dieser aus S. Maria della Spina zu Pisa stammenden Maria mit dem Christuskinde. Die Statue theilt die hohe Auffassung, die schönen, noch vollendeter als bei Andrea behandelten Gewandmotive, die lebendige Anmuth der Bewegung mit den früher betrachteten Werken der älteren pisanischen Meister; dabei aber verräth mancher einzelne Zug, der dem Leben abgelauscht ist, schon die beginnende Herrschaft der realistisch gesinnten Kunst. — Cicognara, a. a. O, I, tav. XII und XXXI.

Fig. 11. **Relief von einem Kapitäl am Dogenpalast zu Venedig.** — Dem Filippo Calendario, der in Venedig, übrigens ohne urkundliche Beglaubigung, als Erbauer des Dogenpalastes gilt, werden auch eine Anzahl decorativer Sculpturen an diesem Bauwerke zugeschrieben, von denen wir das Relief an einem der dem Markusplatz zunächst liegenden Säulenkapitäle in einer seiner Hauptfiguren repräsentiren (vergl. Taf. 63, Fig. 1 und 2). Der Gegenstand des ganzen Reliefs ist die Gerechtigkeit Kaiser Trajan's gegen die Wittwe. Die knieende Frauenfigur, die unsere Darstellung veranschaulicht, ist von giottesker Zartheit des Ausdrucks. In diesen Bildwerken treten häufig Anklänge an die toskanische Schule zu Tage. — Cicognara, a. a. O., I, tav. XXX.

Tafel 62.

ITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Keuschheit des hl. Franciscus, Wandgemälde von Giotto.** — Giotto, der Sohn des Bondone (1276—1337), ist nicht nur der Bahnbrecher der toskanischen Malerschule, sondern überhaupt der umfassendste künstlerische Genius Italiens, den jene Zeit hervorbrachte. Es sind ihm daher eine grössere Reihe von Darstellungen gewidmet, deren erste eines der allegorischen Wandgemälde veranschaulicht, mit denen Giotto die Unterkirche des hl. Franciscus zu Assisi schmückte. Die vier Bogenfelder des über dem Grabe des Heiligen ausgespannten Gewölbes sind mit Fresken ausgemalt, welche die drei Gelübde des Franciskanerordens und zugleich die Hauptdtugenden seines Stifters, Keuschheit, Armuth und Gehorsam, sowie die Verklärung des Franciscus zum Gegenstande haben. Das vorliegende Bild enthält die allegorische Darstellung der Keuschheit. Mit S. Castitas bezeichnet, erscheint dieselbe in Gestalt eines jungen Weibes, in betender Stellung, im Innern eines hohen, mit Zinnen bewehrten Thurmes. Engel schweben von beiden Seiten heran, ihr eine Krone und einen Kelch darbietend. Hinter einem Gitter, das die neben dem Thurm befindlichen niedrigeren Gebäude verbindet, stehen zwei Figuren, durch die an dem Thurm sichtbaren Inschriften als Reinheit und Tapferkeit bezeichnet, von denen die Eine eine Fahne (?) in der Hand hält. Sie scheinen dem Vorgange im Mittelgrunde des Bildes zuzuschauen. Hier giesst die Reinheit, in Ge-

stalt eines geflügelten Engels, ein Krüglein über einen nackten Menschen aus, während andere Gestalten, von einem geharnischten Krieger, dem Repräsentanten der Tapferkeit, geführt sich nähern, um gleicher Spende theilhaftig zu werden. Ein Mönch (der hl. Franciscus) reicht den zur Linken Herbeieilenden die Hand. Zur rechten Seite des Bildes endlich treibt, ebenfalls in Begleitung eines geharnischten Kriegers, die Busse, Penitentia, eine geflügelte Gestalt in Mönchskutte, die irdische Liebe, Amor, eine nackte geflügelte Figur mit Bogen und Köcher und grossen Vogelkrallen statt der Füsse, der Hölle, Inferno, zu, in welcher die Unkeuschheit, Imonditia, eine nackte Gestalt mit einem Schweinskopfe, rücklings auf dem Boden liegt. Hinter diesem Vorgange verjagt ein Engel mit gezückter Lanze den Tod, der in Gestalt eines Gerippes davonflieht. Andere Krieger und Engelschaaren sind mit diesen Figuren zu schönen Gruppen vereinigt. Das Charakteristische für die sehr verschieden gedeuteten Bilder ist die naive Verbindung allegorischer, legendarischer und dem Leben entnommener Gestalten. Sie büssen dadurch freilich an unmittelbarer Verständlichkeit ein. Doch ist es interessant, zu sehen, wie energisch der Künstler nach dem Ausdruck seiner Ideen gerungen hat, und wie geschickt sich seine wohlgegliederten Massen den Bedingungen des Raumes fügen. — Carlo Fea, Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica di S. Francesco d'Assisi, Roma 1820, tav. V.

Fig. 2. **Das Sacrament der Ehe, dem Giotto zugeschrieben.** — In Neapel werden dem Giotto von Vasari die Fresken in der kleinen Kirche dell' Incoronata zugeschrieben, welche auf acht Gewölbefeldern die sieben Sacramente und eine Allegorie der Kirche darstellen. Es sind jedoch nur Werke seiner Schule, wie schon daraus erhellt, dass die Stiftung des Kirchleins in die Zeit nach Giotto's Tode fällt. Unsere Abbildung veranschaulicht davon das Sacrament der Ehe, und zwar, wie so häufig, in zwei der Zeit nach getrennten Vorgängen. Im Hintergrunde werden unter einem von Rittern getragenen Baldachin Fürst und Fürstin von einem Geistlichen getraut. Geistliche, Herren und Damen des Hofes sind darum geschaart, Trompeter stossen in die Tuben und vom Himmel schweben zwei Engel hernieder. Getrennt von diesem Vorgange, ist man auf dem vorderen Theile des Bildes bereits zu den Freuden des Hochzeitsfestes übergegangen. Ritter und Damen führen beim Klange der Clarinette und Geige einen Tanz aus. So wenig bedeutend auch der Meister sein mag, dem diese Werke angehören, so anmuthig und freundlich sind doch einzelne der Bilder. In dem hier vorgeführten Beispiel ist die Festfreude und hochzeitliche Stimmung in Erfindung und Farbe vortrefflich ausgesprochen. — Stanislaus Aloë, Les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata à Naples, 1843, Pl. VIII.

Fig. 3. **Madonna in S. Croce zu Florenz, von demselben.** — Zur Veranschaulichung des idealen Typus, den Giotto seinen heiligen Gestalten lieh, mag der hier mitgetheilte Madonnenkopf dienen, welcher dem Altargemälde der Cappella Baroncelli in S. Croce zu Florenz entnommen ist und durch die Inschrift als Opus Magistri Jocti bezeichnet wird. Das Bild stellt die Krönung der heiligen Jungfrau durch Christus dar. Beide sitzen auf einem Throne nebeneinander; Maria neigt das umschleierte Haupt, um die Krone zu empfangen. Das längliche Profil und die nur wenig geöffneten, sanft blickenden Augen sind charakteristisch für den Typus Giotto's. Die Malerei ist in zarten hellen Tönen mit grosser Sorgfalt ausgeführt. — D'Agincourt, a. a. O., Peint., Pl. CXIV, Fig. 4 und 5.

Fig. 4. **Christus als Kind lehrend im Tempel, von demselben.** — Zu den anmuthigsten Tafelbildern des Giotto gehören die kleinen Gemälde, welche er auf die früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befindlichen Schränke malte. Wir heben aus den jetzt in der Akademie zu

Florenz, in der Berliner Galerie und im Privatbesitz zerstreuten 26 Bildern mit Darstellungen aus dem Leben Christi und des hl. Franciscus die Lehre des jugendlichen Heilands im Tempel hervor. Jesus streitet lebhaft mit den um ihn versammelten Schriftgelehrten, während Maria und Joseph, Erstere mit Lebhaftigkeit ihr Staunen ausdrückend, hereintreten, um den Knaben abzurufen. — Kuhbeil, Studien nach alten florentinischen Malern, Berlin 1812, Heft I, Taf. 6.

Fig. 5. **Himmelfahrt des hl. Franciscus, von Giotto.** — Demselben Bildercyclus gehört auch diese Darstellung der Himmelfahrt des hl. Franciscus an, in der sich allerdings einzelne übermässig kühne, nahe an's Burleske streifende Züge finden, die aber andererseits die dramatische Kraft und Einfachheit der Ausdrucksweise des Künstlers in ihrer vollen Grösse zeigt. D'Agincourt, a. a. O., Peint., Pl. CXIV, Fig. 2.

Fig. 6. **Wunder des hl. Franciscus, von demselben.** — Im Gegensatze zu dem vorigen Bilde zeichnet sich die vorstehende Darstellung aus dem Leben des hl. Franciscus, bei nicht minder grosser Lebendigkeit des Ausdrucks, besonders durch den maassvollen Ernst und Adel der Empfindung aus. Das Gemälde gehört zu den legendarischen Darstellungen, welche Giotto oder doch ein ihm nahe stehender Meister im Langhause der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi ausführte. Ein Mann in fürstlicher Kleidung ist todt zu Boden gestürzt. Weiber sind mit lebhaften Geberden des Schmerzes um ihn beschäftigt; da erhebt sich der Heilige von seinem Mahle, um dem Unglücklichen seine wunderthätige Hülfe angedeihen zu lassen. Ein Mann steht ihm mit aufgeregter Miene zur Seite; ein Anderer an der Tafel scheint erst eben den Vorfall wahrzunehmen. — Riepenhausen, Geschichte der italienischen Malerei, II, Taf. 11.

Fig. 7. **Joachim und Anna, von demselben.** — Als Giotto's umfassendstes und grossartigstes Werk müssen die Fresken bezeichnet werden, welche er in der von Enrico degli Scrovegni zu Padua gestifteten Kapelle S. Maria dell' Arena bald nach dem Jahre 1303 ausführte. Der Hauptcyklus von 42 Bildern enthält Scenen aus dem Leben der Maria. Wir führen daraus das Zusammentreffen der hl. Anna, der Mutter der Maria, mit Joachim vor, in welchen beiden, hier nur im Brustbilde gegebenen, Hauptfiguren die Anmuth und Gefühlsinnigkeit des giottesken Stiles lebendig zu Tage tritt. — Mrs. Calcott, Description of the Chapel of the Annunziata dell' Arena or Giotto's Chapel in Padua, London 1835.

Fig. 8. **Geburt der Maria, von Taddeo Gaddi.** — Unter Giotto's Schülern nimmt Taddeo Gaddi (1300—1366) die hervorragendste Stellung ein. In einem Bilderkreise aus dem Leben der Jungfrau Maria, welcher sich in der oben (zu Fig. 3) erwähnten Cappella Baroncelli in S. Croce zu Florenz befindet, kommt er dem Lehrer besonders in der anschaulichen Klarheit der Composition sehr nahe, und verbindet mit dieser Haupteigenschaft des Historienmalers eine Fülle dem Leben abgelauschter Details, welche seine Werke zu Vorboten des Realismus der Frührenaissance machen. Die vorstehende Abbildung führt uns in dieser Weise die Geburt der Maria vor. Ihre Mutter, die heilige Anna, ist halb aufgerichtet im Bett gelagert; eine Dienerin giesst ihr Wasser über die Hände. Das neugeborene Kind wird von Freundinnen im Schooss gehalten und soll eben gebadet werden. Eine Frau drückt lebhaft ihre Freude an dem Kleinen aus; Andere sind mit den Vorbereitungen zum Bade oder andern häuslichen Arbeiten beschäftigt. Sämmtlich haben sie die damalige italienische Tracht. — Kuhbeil, a. a. O., Heft II, Taf. 26.

Fig. 9. **Die Kreuzigung, von Niccolo di Pietro.** — Später als Taddeo Gaddi lebte Niccolo di Pietro oder Nicolaus Petri, den man besser einen Nachfolger als Schüler Giotto's nennt. Die bedeutendsten von seinen

Werken sind die um 1390 gemalten, leider arg verdorbenen Passionsscenen im grossen Capitelsaal des Klosters S. Francesco zu Pisa, von denen unser Bild die Kreuzigung Christi mit Weglassung der linken Seite vorführt. Der Heiland selbst ist zum grössten Theil nicht mehr sichtbar; sein Kopf ist tiefernst und die Malerei des Oberkörpers von grosser Wahrheit. Eine gleiche Würde und Tiefe des Ausdrucks zeigen die das Kreuz umstehenden Personen, Johannes, Maria Magdalena, der Hauptmann und die Schaaren von Soldaten, die im Hintergrunde zu dem Heiland emporschauen, dessen Blut von schwebenden Engeln aufgefangen wird. Von grösster Leidenschaft und naiver Anschaulichkeit ist dann rechts die Darstellung des bösen Schächers, dessen Seele, in Gestalt eines kleinen nackten Menschen, eben von Teufeln ergriffen und unter allerhand Misshandlungen triumphirend zur Hölle entführt wird. Die Erregtheit dieses Vorganges theilt sich der Kriegerschaar mit, welche um das Kreuz des Schächers versammelt ist. Der weggelassene Theil zur Linken enthält ausser dem guten Schächer noch eine Gruppe von Weibern, die um die Mutter des Heilandes beschäftigt sind und von denen einige auf unserer Darstellung neben dem Kreuz des Heilandes sichtbar werden. — P. Lasinio, Raccolta di pitture antiche, 1820, tav. V, Pitture di Niccolò Petri.

Tafel 63.

ITALIENISCHE SCULPTUR UND MALEREI.

Fig. 1 und 2. **Sculpturen vom Dogenpalast zu Venedig, von Filippo Calendario.** — Da der Raum es gestattet, fügen wir hier zur Ergänzung der Darstellungen auf Taf. 61 noch zwei von jenen, dem Filippo Calendario zugeschriebenen, Figuren ein, welche, wie die obenbetrachtete Gewandfigur, an den Säulenkapitälen des Dogenpalastes ausgemeisselt sind. Die beiden männlichen Köpfe, Fig. 1, gehören einer Säule des Hofes, die beiden weiblichen, Fig. 2, einer Säule der äusseren, an den Marcusplatz stossenden Arcaden an. Man bewundert an ihnen ausser der vollendeten Meisselführung eine Mannigfaltigkeit der Charakteristik, welche den Werken der Meister von Pisa wenigstens gleichkommen, ja sie sogar übertreffen möchte. Cicognara, a. a. O., I, tav. 30.

Fig. 3. und 4. **Petrarca und Laura, Marmorreliefs von Simon von Siena.** — Eine weitere Ergänzung mögen die obigen Sculpturwerke dieser Periode durch die zwei Portraitreliefs erhalten, welche inschriftlich als Petrarca und Laura bezeichnet und dem Meister Simon de Senis zugeschrieben werden. Darunter steht die Jahreszahl 1344 und eine gereimte Inschrift. Die Reliefs befinden sich in der Casa Peruzzi in Siena. — Cicognara, a. a. O., I, tav. 41.

Fig. 5. **Der Triumph des Todes, Frescogemälde von Andrea Orcagna.** — An die Grenzscheide der mittelalterlichen und der modernen Kunst, bei der jetzt unsere Darstellungen angelangt sind, stellen wir ein Werk des florentiner Meisters Andrea di Cione, das berühmte Frescogemälde in den Hallen des Camposanto zu Pisa, welches gewöhnlich als der Triumph des Todes bezeichnet wird. Es schildert in verwandter Weise, wie die Todtentänze, die Vergänglichkeit und Eitelkeit der irdischen Welt und predigt zugleich geistige Erhebung und Enthaltsamkeit. Mit ergreifender Gewalt führt uns Orcagna die offenbaren Schrecken und das heimliche Walten des allmächtigen Todes vor, indem er ihn unmittelbar neben das blühende Leben stellt und dessen Schönheit mit eisiger Hand zerstören

lässt. Wir sehen zur Rechten des Bildes, wie durch einen Gesang des Boccaccio hergezaubert, die Kinder dieser Welt, eine anmuthige Gesellschaft von Damen und Rittern, zu fröhlichem Genuss vereinigt. Aus schlanken Myrthen- und Orangenbäumen schweben Amoretten auf die Häupter der erwählten Schönen hernieder; auf dem blumigen Wiesengrund steht ein Geiger und begleitet das Lautenspiel einer der Damen. Da naht sich, ungeahnt von den glücklichen Menschen, die furchtbare Todesgöttin dem frohen Gelage. Ein greisenhaftes Weib mit aufgelösten Haaren und geschwungener Hippe, braust sie durch die Lüfte herab, von einer Schaar von Teufeln gefolgt, die mit tödtlichen Werkzeugen auf die Sterbenden einzustürmen drohen. Daneben breitet sich am Boden ein wüstes Bild des schon vollstreckten Todes aus. Unmittelbar neben dem Schauplatze der Lust liegen die Hohen der Welt mit Kranken und Bettlern in einen wirren Haufen zusammengeworfen. Eine Anzahl von Krüppeln und Elenden streckt mit schauerlich ergreifendem Ausdruck die Arme zu der Todesgöttin empor, Erlösung von den Qualen des Lebens erflehend. Neben diesem Gegensatze des ungeahnten und des mit Sehnsucht erwarteten Todes wird uns dann auf der linken, durch eine Felsschlucht abgeschlossenen, Seite die plötzliche Mahnung des Todes wieder in anderer Auffassung vorgeführt. Ein Jagdzug, voran der Fürst mit seiner jugendlichen Gemahlin, dann die Ritter mit den Falken auf der Hand, die schönen Damen und endlich die Jäger mit den Hunden und dem erlegten Wild, bewegen sich aus einer Schlucht hervor, als plötzlich drei offene Särge ihnen entgegenstarren; die Pferde schauern und Entsetzen verbreitet sich durch die Reihen. Die weitverbreitete Legende von den drei Todten und den drei Lebenden, welche nacheinander bei dem Einsiedler erscheinen, der an den grausen Wechsel seine Mahnungen an die Vergänglichkeit alles Irdischen knüpft, hat dem Künstler hier offenbar vorgeschwebt. Links am äussersten Rande des Bildes erblicken wir den frommen Greis, mit dem Spruchbande in der Hand, auf dem die Mahnworte geschrieben stehen. Andere Einsiedler sind im landschaftlichen Hintergrunde des Bildes mit Andachtsübungen oder mit den Arbeiten für ihren einfachen Unterhalt beschäftigt. Vögel, Hasen, Rehe und anderes Gethier, theils ruhig, theils im Kampf miteinander, füllt die Landschaft. Das Bild ist leider fast ganz übermalt. Nach den wenigen erhaltenen Stellen hat man neuerdings die auf Vasari's Angabe fussende Autorschaft des Orcagna bestritten und das Werk dem Lorenzetti aus Siena zugeschrieben. — C. Lasinio, Le pitture a fresco del Camposanto di Pisa, tav. 4.

Tafel 64.

ITALIENISCHE UND SPANISCHE ARCHITEKTUR.

Mit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts sehen wir die Kunst des Mittelalters einer neuen Stilweise Platz machen, welche die heutige Kunstsprache als die Renaissance, d. h. die Wiedergeburt des classischen Alterthums zu bezeichnen pflegt. Am frühesten treten die Spuren derselben in Italien hervor, auf dem Boden der altrömischen Kunst, deren Traditionen dort auch im Mittelalter nie ganz erloschen waren, und deren Studium jetzt den Wetteifer mit den grossen Schöpfungen der Voreltern zur Begeisterung entflammte. Dies geschah jedoch ohne Bruch mit der mittelalterlichen Ueberlieferung. Die räumliche Disposition und das constructive Gerüst der Architektur, der Stoffkreis der Plastik und der Malerei bleiben vorläufig dieselben, wie im Mittelalter; nur die Auffassung wird eine andere

und die Formensprache verändert sich. So entsteht jener eigenthümliche Uebergangsstil vom Mittelalter zur modernen Kunst, welchen wir Früh-Renaissance nennen, eine Erscheinung voll jugendfrischen Reizes, aber auch eine Periode der Gährung und der noch unvermittelten Contraste. Erst mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hat die italienische Renaissance den Gipfelpunkt ihrer männlichen Reife erlangt.

Fig. 1 und 2. **Die Kirche S. Spirito zu Florenz, von Filippo Brunelleschi.** — Der eigentliche Begründer des neuen Stiles in Toscana war Filippo Brunelleschi, von dessen Kuppelbau des Domes zu Florenz oben (zu Taf. 57, Fig. 4) bereits die Rede gewesen ist. Ihm stellen wir in den beiden vorliegenden Abbildungen ein anderes Werk des Meisters zur Seite. Die Kirche S. Spirito zu Florenz, die jedoch erst lange Jahre nach des Künstlers Tode und mit mannigfachen Abweichungen von seinen Entwürfen vollendet worden ist. Wie der Grundriss, Fig. 2, zeigt, hat der Bau die einfache lateinische Kreuzgestalt und ist in allen seinen Theilen dreischiffig, jedoch mit der von Brunelleschi auch bei S. Lorenzo in Florenz (Taf. 64. A, Fig. 1) angewendeten Eigenthümlichkeit, dass sich rings um den ganzen Innenraum, mit Ausnahme der Vorderseite, ein Kranz von nischenartigen Kapellen herumzieht, welche mit den Seitenschiffen gleiche Höhe haben; und zwar weisen Chor und Querarme an ihren Abschlüssen eine gerade Zahl (je vier) solcher Kapellennischen auf. Im Aufbau ist als eine erfolgreiche Neuerung, die gewiss dem Studium, welches der Meister den Römerbauten widmete, ihren Ursprung verdankt, die Rückkehr zu der alten Form der Säulenbasilika zu bezeichnen, und zwar mit Wiedereinführung jenes im Mittelalter beseitigten Architravstückes zwischen der Säule und dem Bogen, welches immer an das Unorganische der Verbindung dieser beiden Elemente erinnert; dem Bogen gab Brunelleschi eine kräftige Profilirung; über den Bogenreihen laufen stark vorspringende Gesimse hin; die Oberwände sind von Rundbogenfenstern durchbrochen. Auf der Vierung erhebt sich eine niedrige, von 16 kreisrunden Fenstern erhellte Kuppel. Von der Kirche sind nur die Seitenschiffe überwölbt; das Mittelschiff hat eine flache Holzdecke. — D'Agincourt, a. a. O., Arch., Pl. XLIX, Fig. 1 und 2.

Fig. 3. **Façade von S. Francesco zu Rimini, von Leon Battista Alberti.** — Neben Brunelleschi steht L. B. Alberti als einer der Begründer der Renaissance in Italien da. Ein charakteristisches Zeugniss für den Geist des neuen Stils ist die hier mitgetheilte Kirche, ein schlichter gothischer Bau, dessen decorative Umgestaltung im Sinne der Renaissance dem Alberti von dem damaligen Beherrscher von Rimini im Jahre 1447 übertragen wurde. Er legte an das Innere eine in prächtigem Material ausgeführte Pilaster-Decoration an und baute von dem Aeusseren die Langseiten und die auf unserer Abbildung mitgetheilte, leider unvollendet gebliebene, Façade. Letztere zeigt den Charakter des römischen Stils in Formen, welche offenbar dem Augustusbogen von Rimini entlehnt, aber in wenig correkter Weise verwendet sind. Zwischen vier korinthischen Halbsäulen sind drei Blendarcaden eingemauert, in deren mittlerer sich die giebelförmig überdeckte Eingangsthür befindet. Die Halbsäulen stehen auf einem gemeinsamen Sockel und haben niedrige kistenartige Postamente und ziemlich unschöne Kapitäle. Von dem zweiten ähnlichen Stockwerk sind nur Theile der Säulen und der mittleren Blendarcade ausgeführt. An den Langseiten der Kirche laufen stattliche offene Bogenhallen hin. — Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes, Tom. I, Paris 1830, zu pag. 79.

Fig. 4. **Façade des Palazzo Strozzi, von Benedetto da Majano.** — Ein noch eigenthümlicherer Ausdruck des gewaltigen architektonischen

Ringens dieser Epoche, mittelalterlich in ihrer burgartigen Abgeschlossenheit, und doch von dem edlen, freien künstlerischen Wesen der Renaissance ganz erfüllt, sind jene felsenfesten stolzen Paläste der Grossen von Florenz und Siena, als deren unübertroffenes Muster der im Jahre 1489 von dem florentiner Baumeister Benedetto da Majano begonnene Palazzo Strozzi zu Florenz hier vorgeführt wird. Es ist ein dreigeschossiger, aus grossen Werkstücken mit tiefeinschneidenden Fugen (in Rustica) errichteter Bau, mit entsprechend ausladenden Gesimsen und einem imposanten Hauptgesims, welches jedoch erst 1533 von Simone Cronaca hinzugefügt und leider nicht ganz vollendet wurde. Ausser dieser einfachen Horizontalgliederung sind die Mauermassen nur durch drei Fensterreihen unterbrochen, von denen die unteren viereckig und klein, die beiden oberen rundbogig überwölbt und durch zierliche Säulen getheilt sind. Die schönen Verhältnisse der Flächen und Ausladungen, die ebenso grossartige, wie in allen Details fein durchgeistigte Schönheit, welche in dem Ganzen waltet, verleihen diesem Gebäude ein wahrhaft classisches Gepräge. — Quatremère de Quincy, a. a. O., Vol. I, zu p. 97.

Fig. 5. **Façade der Certosa bei Pavia, von Ambrogio Fossano, genannt Borgognone.** — Haben wir in dem voranstehenden Palast ein Meisterwerk schöner und einfacher Massengliederung bewundert, so steht dagegen die hier vorgeführte Façade der Certosa bei Pavia als eines der glänzendsten Denkmäler des decorativen Prachtstiles da, in welchem besonders die Meister der Frührenaissance sich zu ergehen liebten. Als Urheber der Decoration dieser Façade wird — freilich nicht ohne Widerspruch — der Meister Ambrogio Fossano, genannt Borgognone, bezeichnet. Die Façade sollte eigentlich, nach Art der mittelalterlich-lombardischen Kirchenfaçaden, oben mit einem Giebel abschliessen, der jedoch unausgeführt geblieben ist. Das Vollendete zerfällt in zwei Stockwerke. Das besonders reiche untere Geschoss zeigt neben dem in gekuppelten Säulenstellungen vorspringenden Portale je zwei reichdecorirte Fensteröffnungen, zwischen denen sich Pilaster mit Statuen und Reliefstreifen zu dem, von kleinen Rundbögenarcaden gestützten, Cordongesims erheben. In ähnlicher Weise, doch minder glänzend, ist das zweite Geschoss ausgestattet. Während in der Decoration des unteren Stockwerkes die Plastik überwiegt, ist der Schmuck des oberen vorzugsweise in Marmorvertäfelung ausgeführt. Der Giebel sollte ein farbiges Mosaikbild erhalten. — La Certosa di Pavia, descritta ed illustrata con tavole incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli, Milano 1823, tav. A.

Fig. 6 und 7. **Kirche S. Zaccaria in Venedig.** — Die Renaissance Venedigs hat ebenfalls einen vorwiegend decorativen, durch Pracht des Materials und feine Detailausführung ausgezeichneten Charakter. Wir führen hier als Beleg dafür die Façade (Fig. 8) von S. Zaccaria vor, welche 1457 begonnen wurde und von Einigen dem Martino Lombardo, dem ältesten Mitgliede dieser in Venedig durch mehrere Generationen hindurch thätigen Künstlerfamilie, zugeschrieben wird. Aehnlich, wie bei der Certosa von Pavia, handelte es sich hier um die Façade für eine noch zum Theil aus gothischer Zeit stammende Kirche. Der Grundriss, Fig. 7, führt uns in das Innere derselben, einen dreischiffigen Langhausbau, der in einen Chor mit gleich hohem Umgang und Kapellenkranz ausläuft. In der Durchbildung des Inneren treten die Renaissanceformen erst schüchtern und in manchen barocken Missbildungen hervor. Viel entschiedener trägt die Façade das Gepräge des neuen Stils; doch auch in ihr lässt sich in den verschiedenen Stockwerken von unten nach oben das allmählige Freiwerden des Meisters von den mittelalterlichen Traditionen beobachten. Besonders charakteristisch für Venedig sind die runden Dachabschlüsse. — Le fabbriche più cospicue di Venezia, Ven. 1810, Vol. II.

Fig. 8. **Oberes Stockwerk des Triumphbogens Alphons' I. zu Neapel.** — Als ein Beispiel des frühen Renaissancestils aus Süditalien ist der Triumphbogen aufzuführen, den die Stadt Neapel im Jahre 1445 beim festlichen Einzuge König Alphons' I. von Arragonien im Castello nuovo errichten liess. Früher ward als sein Erbauer der Mailänder Baumeister Pietro di Martino genannt; neueren Ergebnissen zufolge war es dagegen der Florentiner Giuliano da Majano, der, von Alphons' selbst nach Neapel gerufen, den Bogen für den Triumph des Königs errichtete. Wir geben von dem, zwischen zwei Thürme eingefügten, viergeschossig aus weissem Marmor aufgeführten Bau das oberste Stockwerk. Dasselbe trägt einen prächtigen Nischen- und Pilasterschmuck von eleganten Verhältnissen und zierlicher Durchführung und wird von einem weitausladenden reichgegliederten Kranzgesims abgeschlossen. Der über diesem Gesims aufsteigende rundbogige, mit Statuen geschmückte Giebel ist auf unserer Abbildung weggeblieben. — D'Agincourt, a. a. O., Arch., Pl. LIII.

Fig. 9. **Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.** — Als Beispiel der spanischen Frührenaissance, des plateresken Stiles, wie die Spanier sagen, möge hier der Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara angefügt werden, welcher von der seltsamen Mischung antiker, gothischer und arabischer Formen, wie sie der genannte Stil aufweist, eine charakteristische Anschauung gibt. — Villa Amil, España artistica y monumental, T. II, pl. 34.

Tafel 64. A.

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Inneres von S. Lorenzo in Florenz.** — Die tonangebende Stellung, welche Toskana in der Geschichte der italienischen Kunst einnimmt, veranlasst uns, auf dieser Tafel noch eine Reihe von Bauwerken aus Florenz und Siena den im Vorigen gegebenen Darstellungen hinzuzufügen. Der Vortritt gebührt der Kirche S. Lorenzo von Fil. Brunelleschi, in deren Inneres unsere Ansicht blicken lässt. Wir sehen hier, und zwar deutlicher als auf der Darstellung von S. Spirito (Taf. 64, Fig. 1), die von Brunelleschi wieder eingeführte römische Säulenordnung mit dem Gebälkstück auf dem Kapitäl, die fein profilirten Bögen, die strenge Bildung der Pilaster und Gesimse, endlich die flachen cassettirten Decken des Mittel- und Querschiffes, über deren Kreuzung sich eine niedrige Kuppel wölbt. Der Bau wurde 1425 begonnen und zu Brunelleschi's Lebzeiten im Wesentlichen vollendet. — Förster, Gnauth und Paulus, Die Bauwerke der Renaissance in Toscana, Taf. I.

Fig. 2—4. **Cappella Pazzi in Florenz.** — Zu einer der edelsten und reinsten Wirkungen, welche der Stil der Frührenaissance erzielt hat, erhob sich Brunelleschi in der anmuthigen kleinen Kapelle, welche er um 1420 für die Familie Pazzi in den vorderen Klosterhof von S. Croce zu Florenz hineinbaute. Den Mittelpunkt des Grundrisses (Fig. 4) bildet ein Kuppelraum mit polygoner, von Rundfenstern erhellter Wölbung. Zwei kleinere Kuppeln wölben sich über der geradlinig abgeschlossenen Nische im Osten und über der Mitte der säulengetragenen Vorhalle, in deren Inneres Fig. 3 hineinblicken lässt. Das Ganze ist ebenso ausgezeichnet durch den Adel seiner Verhältnisse wie durch die maassvolle Decoration, die sich nur in den glasirten Cassetten und Terracotta-Reliefs der Vorhalle zu farbiger Wirkung steigert. — Förster, Gnauth und Paulus, a. a. O., Taf. 8 und 9.

Fig. 5—6. **Palazzo Gondi zu Florenz.** — Den florentinischen Palast-

bau der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts repräsentiren wir durch den reizvollen Palazzo Gondi, das Werk des Giuliano da Sangallo. In dem kleinen Hof mit seinem Brunnen in der Mitte und der einfachen Freitreppe entfaltet der Stil wieder alle seine schlichten Reize. Das Gebälkstück über dem Kapitäl findet sich hier nicht; im Uebrigen hält der Meister den von Brunelleschi eingeschlagenen Weg ein. — Grandjean de Montigny et Famin, Archit. Toscane.

Fig. 7. **Palazzo Guadagni zu Florenz.** — Den grösseren Palästen von monumentalem Gepräge stellen wir in dem Palazzo Guadagni zu Florenz ein Wohnhaus von kleineren Dimensionen, aber höchst anmuthiger künstlerischer Ausstattung gegenüber. Der Bau wurde von Cronaca, dem Urheber des Hauptgesimses am Palazzo Strozzi (Taf. 64, Fig. 4) c. 1490 aufgeführt und schliesst sich in wesentlichen Stücken dem Stil jener Palastbauten an. Die Rustica ist hier jedoch nur am Erdgeschoss durchgeführt; oben sind die Flächen glatt gelassen und mit zierlichen Sgraffito-Zeichnungen (welche leider in neuerer Zeit übertüncht wurden) geschmückt. Das oberste Stockwerk ist in eine offene Säulenhalle aufgelöst. — Grandjean de Montigny et Famin, a. a. O.

Fig. 8. **Palazzo Ruccellai zu Florenz.** — In diesem Palaste sehen wir die Rusticafaçade sich mit der Pilastergliederung verbinden: ein Verein zweier nicht adaequater Elemente, welcher die Abschwächung der Rustica zur Voraussetzung hatte, wenn die Pilasterordnung wirken sollte. Der Bau rührt von L. B. Alberti her, und wurde um 1460 errichtet. In den Details mischen sich antikisirende und mittelalterliche Elemente. — Grandjean de Montigny et Famin, a. a. O.

Fig. 9. **Palazzo Piccolomini zu Siena.** — Das Bild, welches uns der florentinische Palastbau darbietet, erhält seine Ergänzung vornehmlich durch eine Reihe kaum weniger grossartiger Bauten des nahen Siena, von denen wir den um 1460 erbauten Palazzo Piccolomini hier vorführen. Die Tradition schreibt ihn dem Architekten und Ingenieur Francesco di Giorgio zu. Dem Erbauer hat jedenfalls das Motiv des Palazzo Strozzi (Taf. 64, Fig. 4) vorgeschwebt; nur das Erdgeschoss hat beim Palazzo Piccolomini eine wesentlich andere Gestalt. Das Ganze trägt ein vorwiegend mittelalterliches Gepräge, jedoch mit antiken Details und beherrscht von jenem Rhythmus der Massengliederung, der in Brunelleschi's Werken angeschlagen war. — Grandjean de Montigny et Famin, a. a. O.

Tafel 64. B.

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Die Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand.** — Auch Bramante, der Hauptmeister der Hochrenaissance, muss mit den Schöpfungen seiner Jugendzeit in die erste Epoche des Stils gesetzt werden. Eines der bedeutendsten unter diesen Werken ist der Chor und Querschiffbau an S. Maria delle Grazie zu Mailand mit der polygonen, von einer leichten Arcadengalerie umzogenen Kuppel und den drei zierlichen Halbkreisnischen. Während das Aeussere, welches unsere Abbildung veranschaulicht, in seinen schön abgestuften Stockwerken an Pilastern, Wandkandelabern, Medaillons und horizontalen Gliederungen eine Fülle der köstlichsten ornamentalen Details darbietet, welche die ganze Frische der Frührenaissance athmen, wirkt das Innere besonders durch die bedeutende Weite des Kuppelraumes (52'), in dessen Conception sich der spätere Erbauer von

S. Peter in Rom bereits ankündigt. Die Mauern der Kirche sind in Backstein, die Gliederungen und Ornamente grösstentheils in Stein ausgeführt. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Aus der Sacristei von S. Satiro in Mailand.** — Eine etwas detaillirtere Anschauung von dem Stil dieser norditalienischen Renaissance-Decoration gewinnen wir in der vorliegenden Darstellung der Sacristei von S. Satiro in Mailand, deren acht Seitenflächen unten durch Nischen gegliedert, oben in eine offene Arcadengalerie aufgelöst sind. Friese und Brüstungen sind mit Medaillons und Puttenreliefs, die Pilaster mit reizenden Stuckornamenten verziert. Auch dieser Bau wird mit Wahrscheinlichkeit dem jungen Bramante zugeschrieben. — G. Lasius, Die Baukunst in ihrer chronol. und constructiven Entwicklung. Darmstadt 1863.

Fig. 3 und 4. **Portal und Friesornament vom Dom zu Como.** — Zu den anmuthigsten und reichsten Werken dieses Stils gehört der Ausbau des Domes von Como, welchen Tomaso und Jacopo Rodari gegen Ende des 15. Jahrhunderts vollendeten. Sie schlossen sich zunächst den mittelalterlichen Formen des Langhauses an und fügten dann Querhaus und Chor, sowie die prächtige plastische Ausstattung der Strebepfeiler und Portale, von denen unsere Abbildung ein Beispiel gibt, im Stil der edelsten Frührenaissance hinzu. In den reineren und einfacheren Formen der östlichen Theile spürt man Bramante's Einfluss. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Palazzo Vendramin in Venedig.** — Dieser von 1481 datirte und inschriftlich als Werk des Pietro Lombardi bezeichnete Palast führt uns den Stil der oben (zu Taf. 64, Fig. 6 und 7) bereits erwähnten Künstlerfamilie auf einer bedeutend höheren Stufe vor, als wir sie in der Façade von S. Zaccaria erreicht fanden. Die Façade baut sich in drei Geschossen empor, von denen das untere durch Pilaster, die beiden oberen durch Säulen gegliedert werden; ein mit Adlern und anderem Bildwerk belebter Fries und ein kräftig ausladendes Hauptgesims machen den Abschluss. Die bedeutenden Dimensionen, die strenge Durchbildung der Details im Sinne der antiken Ordnungen und die edlen Verhältnisse erzeugen eine Gesammtwirkung, wie sie kein anderer venezianischer Palast jener Zeit erreicht hat. Auffallend ist nur, dass auch hier, wie gewöhnlich bei den venezianischen Palästen, die Architektur der Façade nicht auch um die freiliegenden Seitenfronten herumgeführt, sondern plötzlich abgebrochen ist, wodurch der ganze Prunk etwas Decorationsmässiges, nur auf den Schein Berechnetes bekommt. — Le fabbriche più cospicue di Venezia, Vol. I.

Fig. 6. **Aus dem Hof des Palazzo Ducale zu Venedig.** — Der Hof des Dogenpalastes zu Venedig, von dessen mittelalterlichen Theilen oben (Taf. 61, Fig. 11 und Taf. 63, Fig. 1 und 2) kurz die Rede war, erhielt seit 1477 durch Antonio Bregno seine prächtige Decoration. In der spitzbogigen Halle des ersten Stockwerks klingt der mittelalterliche Stil noch einmal an. Alles Obere trägt den Charakter der anmuthigsten und reichsten Frührenaissance. — Le fabbriche più cospicue di Venezia, Vol. I.

Fig. 7. **Palazzo del Consiglio zu Verona.** — Zu den zierlichsten Werken der communalen Profanarchitektur Italiens gehört der hier vorgeführte, von Fra Giocondo errichtete Palazzo del Consiglio zu Verona. Ueber einer Säulenhalle mit breitgespannten Rundbögen erhebt sich das Hauptgeschoss mit zweigetheilten und flachbogig bekrönten Fenstern, welche in der Mitte durch zwei Nischen unter gemeinsamem Giebel zu einer Gruppe vereinigt sind. Pilasterstreifen bilden die Verticalgliederung. Sie sowohl als auch die Umrahmungen der Fenster sind mit dem köstlichsten Frührenaissance-Ornament ausgefüllt. An den jetzt leer aussehenden Wandflächen hat man sich ursprünglich gemalte Arabesken zu denken. — Nach einer Photographie.

Fig. 8 und 9. **Grundriss und Durchschnitt des Palastes von Urbino.** — Wir beschliessen diese Darstellungen der italienischen Frührenaissance mit einem jener Herrschersitze des 15. Jahrhunderts, in welchen sich ein glanzvolles Weltleben mit ernster Pflege von Kunst und Wissenschaft vereinigte. Es ist das Fürstenschloss von Urbino, welches Herzog Frederigo II. von Montefeltro sich durch den Architekten Luciano Laurana seit 1447 errichten liess. Baccio Pintelli, der Erbauer der sixtinischen Kapelle in Rom, führte um 1480 den auf unseren Darstellungen ersichtlichen schönen Hallenhof aus. Der auf unebenem Terrain erbaute Palast bietet von aussen keinen regelmässigen oder besonders imposanten Anblick dar. Das Innere dagegen war schon in der damaligen Zeit wegen seiner zweckmässigen Eintheilung und wahrhaft fürstlichen Pracht berühmt. Von der architektonischen Decoration haben sich an Thüreinfassungen, Kaminen u. dergl. eine Fülle von Details erhalten, wie die gesammte italienische Renaissance sie nirgends herrlicher aufzuweisen vermag. — F. Arnold, Der herzogliche Palast von Urbino, Leipzig 1857, Taf. 2.

Tafel 65.

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Erschaffung der ersten Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese, Broncerelief von Lorenzo Ghiberti.** — Eine analoge Umgestaltung, wie sie mit der Architektur in den ebenbetrachteten Bauten des 15. Jahrhunderts vor sich ging, vollzog sich gleichzeitig in der italienischen Sculptur, und auch hier ist Toscana der Hauptschauplatz der Bewegung. Wir beginnen die Betrachtung der Denkmäler mit den Werken der florentinischen Meister, unter denen Lorenzo Ghiberti (1378—1455) durch Schönheitsgefühl und Adel der Empfindung der hervorragendste ist. Die berühmtesten Arbeiten Lorenzo's haben wir hier in den östlichen Thüren des Baptisteriums zu Florenz vor uns, von denen Michelangelo gesagt haben soll, „sie seien werth, die Pforten des Paradieses zu sein.“ Das Werk wurde dem Meister im Jahre 1424 übertragen, nachdem er eine andere Thür desselben Gebäudes, von der wir unter Fig. 6—8 einige Stücke mittheilen, zur allgemeinen Zufriedenheit vollendet hatte; er beendete es im Jahre 1452. Es sind im Ganzen 10 in Bronce getriebene Tafeln, auf jedem Flügel 5, jede $1^1/_3$ Elle im Quadrat messend und mit Reliefs geziert, welche verschiedene Geschichten des alten Testamentes darstellen. Die auf Fig. 1 mitgetheilte Tafel vereinigt mehrere Momente aus der Schöpfungsgeschichte. Links im Vordergrunde sehen wir Gott Vater den Adam aus der Erde erstehen lassen; im Mittelgrunde folgt die Erweckung Eva's aus der Rippe des schlafenden Adam; andächtige Engelschöre schauen dem Vorgange aus den Wolken zu; im Hintergrunde links bricht Eva, von der Schlange verführt, den Apfel der Erkenntniss und endlich im Vordergrunde rechts verlassen die Vertriebenen den Garten Eden, von dem Engel verfolgt und von den strafenden Blicken Gott Vaters, der mit einer Schaar klagender Engel herniederschwebt, getroffen. Von der eigenthümlichen Composition und Behandlungsweise des Reliefs im Ganzen wird bei der folgenden Darstellung die Rede sein. Hier weisen wir nur auf die hohe Schönheit der einzelnen Gestalten, besonders der unbekleideten hin, welche Ghiberti's edlen Formensinn in glänzender Weise bekunden, ohne dass wir bestimmte Anklänge an die Antike nachweisen könnten. Eher ist diess bei einzelnen Gewandmotiven der Fall. Doch das Beste

ist frisch der Natur abgewonnene Schönheit. — Lasinio, Le tre porte del battistero S. Giovanni a Firenze, tav. 1.

Fig. 2. **Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho, Broncerelief von Lorenzo Ghiberti.** — Das auf dieser Abbildung dargestellte Relief gehört derselben Pforte an und veranschaulicht den Durchzug des Josua mit dem Heere der Israeliten durch den Jordan. Im Mittelgrunde sehen wir die Bundeslade, im Jordan von ihren Trägern angehalten, bis das Heer trockenen Fusses durchgezogen ist. Ein Theil des Zuges hat das andere Ufer schon erreicht, ein anderer, darunter die herrlichen Frauengruppen und die Männer mit den Denksteinen im Vordergrunde, sind eben im Durchschreiten begriffen oder stehen zuschauend am Strande. Josua selbst ordnet vom Kriegswagen herab den Durchzug. Im Hintergrunde sehen wir das Heer dicht unter den Mauern der Stadt angelangt und die Thürme wanken unter dem Klange der Posaunen. In diesem Bildwerke tritt die eigenthümlich malerische Composition und Behandlung des Reliefs, wie sie Ghiberti sich hier erlaubt hat, besonders deutlich zu Tage. Eine weite Perspective dehnt sich vor uns aus; der Fluss, die Landschaft, das Lager, die Stadt, schieben sich über- und hinter einander und eine Fülle von Gestalten, in entsprechend hohem oder flacherem Relief gehalten, ist in perspectivischer Verkleinerung über die Tafel ausgebreitet. Offenbar haben die damals auf der Tagesordnung stehenden wissenschaftlichen Studien der Perspective den Künstler auf diesen Abweg geführt und ihn den Unterschied des plastischen und malerischen Compositionsgesetzes vergessen lassen. — Lasinio, a. a. O., tav. VIII.

Fig. 3—5. **Details der zweiten Thüre des Lorenzo Ghiberti.** — Die oben betrachteten Tafeln sind durch Ornamentstreifen eingefasst und mit einander in Verbindung gesetzt, von denen wir ebenfalls einige Stücke wiedergeben. Zwischen den einzelnen Feldern ziehen sich solche, mit Nischenfiguren gezierte Streifen hin, wie sie Fig. 5 darstellt; die Figuren sind frei in Erz gearbeitet und entsprechen im Inhalte den Bildwerken der grossen Felder; unsere Beispiele geben die drei untersten Paare am Zusammenschluss der Thürflügel. Um das Ganze läuft eine Art Fries, der, wie die beiden, den unteren Seitenansätzen entnommenen Stücke, Fig. 3 und 4 zeigen, mit prächtigen, ebenso stilvoll wie naturwahr behandelten Blumen und Fruchtgewinden geschmückt ist. — Lasinio, a. a. O.

Fig. 6—8. **Anbetung der h. drei Könige, Verkündigung und Einzug Christi, Broncereliefs von Lorenzo Ghiberti.** — In diesen Abbildungen geben wir einige Felder von der nördlichen Thür des Baptisteriums, welche dem damals noch jugendlichen Ghiberti 1303 in Folge einer siegreich bestandenen Concurrenz mit fünf der grössten Meister seiner Zeit (worunter sich auch Brunelleschi befand) zur Ausschmückung übertragen wurde. Von den achtundzwanzig kleinen Platten, auf denen ausser den Evangelisten und den vier Kirchenlehrern zwanzig Geschichten des neuen Testamentes abgebildet sind, wählen wir die Darstellungen der Anbetung, der Verkündigung und des Einzuges Christi in Jerusalem. Die Bildwerke unterscheiden sich von den obigen durch die strengere Befolgung der Compositionsgesetze des Reliefs: sie enthalten weniger Figuren und das Landschaftliche tritt mehr andeutungsweise auf. Dabei aber zeigt der Meister schon hier eine so edle und freie Behandlung der Formen und eine solche Kraft des Ausdrucks, dass wir seinen Sieg begreiflich finden. Ghiberti arbeitete an diesem Werke 21 Jahre. — Lasinio, a. a. O., tav. III, V und XIII.

Fig. 9 und 10. **Singende Engel, von Donatello.** — Dem Idealisten Ghiberti stellen wir in Donatello (c. 1386—1466) den grössten plastischen Naturalisten des 15. Jahrhunderts zur Seite. Wenn derselbe in einzelnen

seiner Schöpfungen durch das Streben nach Charakter und Naturwahrheit zu einer übertriebenen Herbigkeit geführt wurde, so entzückt er uns dafür in anderen durch die Frische und Originalität seiner Erfindung und Behandlungsweise. Wir theilen von seinen zahlreichen Broncewerken hier zunächst zwei Reliefs mit singenden Engelknaben mit, welche den Vorsatz des Hochaltars im Santo zu Padua schmücken. Sie fallen in Donatello's spätere Zeit. — Cicognara, Storia della scultura del suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX, Ven. 1816, Vol. II, tav. IX.

Tafel 66.

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Auferstehung Christi, Thonrelief von Luca della Robbia.** — Eine kaum weniger bedeutende Stellung als Lorenzo Ghiberti und Donatello im Erzguss, nimmt Luca della Robbia (1400—1482) in einer zwar untergeordneten, aber durch ihn und seine Schule zu hohem Aufschwunge gelangten Kunstart, der Bildnerei in gebranntem und glasirtem Thon, ein. Diese nach ihm benannten Werke, ausser denen Luca übrigens auch in andern Sculpturgattungen arbeitete, bestehen in Reliefplatten aus gebrannter Erde, deren figürliche Darstellungen und Ornamente bunt und zwar in der Regel gelb, grün, blau und violett bemalt sind. Sowohl in der idealen Schönheit der Formen und in der Strenge, mit welcher die Composition den Ansprüchen des oft beschränkten Raumes sich anpasst, als auch in der Zartheit und harmonischen Vertheilung der Farben stehen diese Werke als unerreichte Muster da. Das ausgewählte Beispiel unsrer Tafel, jetzt in der Akademie zu Florenz, stellt in der angegebenen Weise die Auferstehung Christi dar. Die Figur des Heilandes wetteifert im Adel der Züge, in der Bedeutsamkeit der Haltung und Schönheit der Gewandung mit den Werken des Lorenzo Ghiberti; ein Gleiches ist von den schwebenden Engelgestalten zu rühmen, die mit demüthigem Ausdruck zu dem Heiland aufblicken. Die in verschiedenen, zum Theil schwierigen Stellungen schlafenden Wächter sind der streng symmetrisch angeordneten Composition geschickt eingefügt, und im Einzelnen von schlagender Naturwahrheit. — Cicognara, Storia della scultura, Vol. V, tav. XXII.

Fig. 2. **Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni, von Andrea Verocchio.** — Andrea Verocchio (1435—88) gehört zu den entschiedensten Gesinnungsgenossen des Donatello. In seiner vollen Wucht tritt sein Naturalismus an der hier vorgeführten Reiterstatue hervor, welche die Republik Venedig ihrem Feldherrn Bartolommeo Colleoni auf dem Platze vor der Kirche S. Giovanni e Paolo errichten liess, einem der bedeutendsten Reitermonumente der neueren Zeit. Der Feldherr sitzt in herausfordernd gebieterischer Haltung da, in der Rechten den Commandostab, in der Linken die Zügel des Rosses, das im Geschwindschritt stolz dahinschreitet. Formen und Ausdruck sind von markiger Kraft. Der Bronceguss der Statue sowie die Erfindung des Piedestals rühren von Alessandro Leopardi her. — Cicognara, Storia della scultura, Vol. III, tav. XXI, Fig. 2; Le fabbriche più cospicue di Venezia, I.

Fig. 3. **Reiterstatue Cosmus' I., von Giovanni da Bologna.** — Dieses Werk ist nicht mit dem vorigen gleichzeitig, sondern es stammt erst aus dem Jahre 1594; wir haben es, um die Kunst des 15. mit der des zu Ende gehenden 16. Jahrhunderts in zwei gleichartigen Denkmalen zu vergleichen, an dieser Stelle eingereiht. Ueber den Urheber des Werkes

finden die Leser unten (zu Taf. 90, Fig. 2 u. 3) das Nähere. Die Reiterstatue Cosmus' I., welche die Piazza della Signoria in Florenz schmückt, bildet ein würdiges, aber in Haltung und Bewegung schon etwas manierirtes Gegenstück zu dem urwüchsigen, keck naturalistischen Werke des Verocchio. Zum Unterschiede von dem einfachen Reitercostüm des Colleoni trägt Cosmus über die Rüstung einen geschmackvoll drapirten Mantel. — Cicognara, a. a. O., Vol. III, tav. XXIII, Fig. II.

Fig. 4. **Maria mit dem Christuskinde, Marmorgruppe von Benedetto da Majano.** — Wie sehr viele bedeutende Künstler dieser Zeit, so betrieb auch Benedetto da Majano, den wir oben (Taf. 64, Fig. 4) als Baumeister des Palazzo Strozzi kennen gelernt haben, Architektur und bildende Kunst mit gleichem Erfolge. Als Bildhauer wird er zu den Nachfolgern des Lorenzo Ghiberti gerechnet, und war zusammen mit seinem Bruder Giuliano in ganz Italien viel beschäftigt. Die vorstehend abgebildete Madonna befindet sich auf dem Altar der kleinen Kirche der Misericordia zu Florenz. Abgesehen von der unschönen Lage des Kindes ist sie von hohem Reiz der Formen und edlem Ausdruck. Die treffliche Marmortechnik ist besonders hervorzuheben. — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. XV.

Fig. 5. **Statue vom Grabmal des Königs Ladislas in Neapel, von Andrea Ciccione.** — In die früheste Zeit des 15. Jahrhunderts führt uns das Grabmal des Königs Ladislas und seiner Schwester Johanna II. zurück, welches 1414 in der Kirche S. Giovanni a Carbonara zu Neapel errichtet wurde. Es ist ein 55 Palm hoher, auf den überlebensgrossen Statuen der vier Cardinaltugenden ruhender Bau, an dem die sitzenden Figuren des Ladislas und der Johanna angebracht sind und der auf seiner pyramidal auslaufenden Spitze die Reiterstatue des Königs trägt. Während in der Composition des Ganzen und verschiedenen Details der gothische Stil noch vorwiegt, gehören die statuarischen Zierden des Werkes, wie das mitgetheilte Beispiel veranschaulicht, ihrer ausgesprochenen realistischen Behandlung nach bereits der Renaissance an. Andrea Ciccione hat sowohl den Gesammtaufbau concipirt, als auch die Ausführung im Einzelnen besorgt. — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. LIII.

Fig. 6. **Die Kreuzabnahme, Basrelief von Donatello.** — Wir haben bei Besprechung der singenden Engel des Donatello (Taf. 65, Fig. 9 und 10) die Stellung dieses Meisters bereits im Allgemeinen charakterisirt. Eines der merkwürdigsten Zeugnisse seines leidenschaftlichen, oft zu dramatischer Bewegung und gewaltsamem Seelenausdruck hinneigenden Geistes sind die Broncereliefs an der Kanzel in S. Lorenzo zu Florenz, welche in figurenreichen, von dem bewegtesten Leben erfüllten Compositionen Scenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellen. Wir führen davon die Kreuzabnahme vor. Der von den Jüngern und Frauen abgenommene, eben zur Erde niedergelegte Leichnam bildet den Mittelpunkt der Composition. Schmerz und Verzweiflung sind in den mannigfaltigsten Graden in den Umstehenden ausgedrückt und hierin ist, freilich mit manchen Uebertreibungen, eine Wahrheit und Gewalt erreicht, die das Werk zu einer der bedeutendsten Leistungen der Reliefplastik jener Epoche machen. Den Hintergrund füllen nackte Kriegergestalten zu Pferde, welche auffallend an bekannte Reiterfiguren auf antiken Reliefs erinnern. Das Werk fällt in die späteren Mannesjahre des Künstlers und wurde von ihm unter Mithilfe seines Schülers Bertoldo ausgeführt. — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. VII.

Fig. 7. **Die Verkündigung, Marmorrelief von Donatello.** — Den Ausgangspunkt des Künstlers haben wir in diesem seinem frühsten grösseren Werke vor uns, dem Marmorrelief der Verkündigung, welches sich neben einem der Seitenaltäre von S. Croce zu Florenz befindet. Im Gegensatze

zu jener stürmischen Gewalt des Ausdrucks, welche das eben betrachtete Bildwerk offenbart, finden wir hier eine Milde und Keuschheit der Empfindung und eine Schönheit der Linien bei höchster Freiheit und Lebendigkeit, welche noch in Berührung mit Ghiberti und der Antike stehen. — Cicognara, a. a. O., Vol. V, tav. V.

Fig. 8. **Hölzernes Crucifix, von Brunelleschi.** — Das vorstehend abgebildete berühmte Sculpturwerk, das sich in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz befindet, verdankt seine Entstehung einem Wettkampfe des Brunelleschi mit seinem Genossen Donatello. Dieser hatte in seiner derben, naturalistischen Weise ein Crucifix gearbeitet und erwartete dafür von Brunelleschi grosses Lob. Ueber der einseitigen Naturtreue war ihm aber aller Adel der Formengebung verloren gegangen. Brunelleschi tadelte ihn desshalb mit den Worten, er habe keinen Christus, sondern einen Bauer gemacht, und arbeitete darauf das obige Werk in Holz, dem er bei gleicher Wahrheit eine höhere Schönheit und Göttlichkeit zu verleihen wusste. Als Donatello das Werk erblickte, soll er ausgerufen haben: „Dir ist es vergönnt, Christus, mir nur, Bauern zu bilden." — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. V.

Fig. 9. **Basrelief von der Certosa bei Pavia.** — Die Certosa bei Pavia, deren Façade wir auf Taf. 64 unter Fig. 5 gegeben haben, ist, wie bemerkt, an ihrem unteren Theile mit reichem bildnerischen Schmuck ausgestattet, mit dessen Ausführung eine grosse Anzahl der tüchtigsten lombardischen Bildhauer des 15., 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigt waren. Das Reliefstück, welches in unserer Abbildung mitgetheilt ist, gehört zu einer grösseren Composition an dem rechten Seitengewände der Eingangsthür, welche in verschiedenen, perspectivisch übereinander geordneten Gruppen den Leichenzug des Gian Galeazzo Visconti, des Gründers der Certosa († 1443) darstellt. Die Spitze desselben befindet sich, wie bei dem Zuge der Israeliten an der Thüre des Ghiberti (Taf. 65, Fig. 2) oben in weiter Ferne; Mönche mit Fahnen sind die Führer; diesen folgen dann in langer Reihe die Leidtragenden, Gruppen von zuschauenden Frauen und endlich auf dem untersten Theile des Bildwerkes im Vordergrunde die Figurengruppe unserer Abbildung, in welcher Jünglinge mit älteren Männern, nebst Frauen und Kindern in anmuthig wechselnder Bewegung dargestellt sind. Neuerdings hat man in den Hochreliefs zu beiden Seiten der Thür, zu denen unser Beispiel gehört, die Hand des Agostino Busti, gen. Bambaja (geb. c. 1470) erkennen wollen. Der Herausgeber der Reliefs, Cicognara, vergleicht dieselben mit der Darstellungsweise eines Mantegna und Pietro Perugino (vgl. Taf. 67. A, Fig. 2—4; Taf. 69, Fig. 2 u. Taf. 70, Fig. 3). — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. XLVII; Durelli, La Certosa di Pavia, tav. XIV.

Fig. 10. **Relief vom Triumphbogen Alphons' I. zu Neapel.** — Auch der oben (Taf. 64, Fig. 10) vorgeführte Triumphbogen des Königs Alphons I. trägt eine Anzahl von Reliefs, die jedoch keinem bestimmten Meister zugeschrieben werden können, jedenfalls aber in das 15. Jahrhundert zu setzen sind. Das Beispiel unserer Tafel gehört dem zweiten Stockwerk an und veranschaulicht den Triumphzug des Königs. Wir sehen diesen selbst auf einem von vier Rossen gezogenen Wagen unter einem von sechs Jünglingen getragenen Thronhimmel einherziehen, auf dem Thron sitzend, den Reichsapfel in der linken Hand; Schaaren von Männern und Frauen gehen dem Wagen voran; Andere mit Zweigen in den Händen folgen. Den Hintergrund bildet eine antikisirende Architektur. — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. XXV.

Fig. 11. **Adam und Eva, Relief von Jacopo della Quercia.** — Der bedeutendste Meister der Bildhauerschule von Siena, Jacopo della Quercia,

ist ein Geistesverwandter des Donatello und Vorläufer des Michelangelo. Zu seinen tüchtigsten Leistungen rechnet man die zahlreichen Sculpturen am Hauptportal von S. Petronio zu Bologna, deren Ausführung Jacopo im Jahre 1429 begann. Das hier vorgeführte Bildwerk gehört zu den Reliefs an den Seitenpilastern und stellt Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese dar. Adam bestellt den Acker, Eva, zu ihren Füssen die Kinder, hält den Spinnrocken. Die Bildwerke zeichnen sich ebenso sehr durch Originalität der Erfindung, lebensvolle Charakteristik und Freiheit des Stils wie durch breite und energische Behandlung aus. Neuerdings hat man gegen die Autorschaft Quercia's einige Bedenken geäussert. — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. I.

Tafel 67.

TOSKANISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Krönung der Jungfrau Maria, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** — Der Künstler, mit dem wir die Denkmäler der modernen Malerei beginnen, gehört mit seinem ganzen Wesen eigentlich noch der vorigen Epoche an. Seine Lebenszeit (1387—1455) fällt jedoch in die Periode der Frührenaissance, und die späte Nachblüthe des mittelalterlichen Ideals, wie sie uns Fiesole's Werke in unmittelbarster Nähe mit den Schöpfungen der Bahnbrecher des modernen Stiles darbieten, gehört recht eigentlich zu der Signatur dieser merkwürdigen Uebergangszeit. Die Bilder des edlen Dominicanermönches von S. Marco sind der Spiegel einer kindlich frommen Seele; ein himmlischer Frieden athmet aus allen seinen Gestalten, deren Schönheit, wie aus einer besseren Welt entlehnt, uns mit unwiderstehlicher Gewalt an sich fesselt. Dabei gebietet er, wie sein grosser Vorgänger Giotto, über die Kraft ergreifender dramatischer Darstellung, und auch an Zügen concreter Lebensanschauung und persönlicher Charakteristik fehlt es seinen Werken nicht. Als Beleg für diese Schilderung möge man nun das vorstehende Bild betrachten, die berühmte Krönung Mariä, welche sich ursprünglich in der Kirche S. Domenico zu Fiesole, der Heimath des Malers befand, und kurz nach dem Jahre 1418 vollendet sein soll. Durch eine ebenso einfache wie bedeutungsvolle Anordnung ist die Haupthandlung der dargestellten Feierlichkeit aus der Menge der dabei anwesenden Personen herausgehoben. Auf einem erhöhten Thron im Mittelgrunde des Bildes sitzt der bärtige, gekrönte Christus, eben im Begriff, die demüthig vor ihm knieende Maria mit der Krone zu schmücken. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Chöre musicirender Engel und eine Schaar von Heiligen, die im weiten Umkreis bis in den Vordergrund des Bildes herabreicht. Man erkennt darunter Moses und David, Petrus und Paulus, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten, die hh. Magdalena, Katharina, Agnes u. A. Von den neueren Kirchenheiligen sollen der h. Antonius von Padua, der h. Franciscus von Assisi und der h. Thomas von Aquino nach überlieferten Bildnissen dargestellt sein. Das Bild, welches 6½ paris. Fuss in der Höhe und ebensoviel in der Breite misst, befindet sich jetzt in der Galerie des Louvre zu Paris und ist a tempera auf Goldgrund gemalt. Den unteren Theil des Rahmens zieren kleine Darstellungen aus der Legende des h. Dominicus, auch a tempera, aber nicht auf Goldgrund gemalt. — Mariä Krönung und die Wunder des h. Dominicus nach Johann von Fiesole, gezeichnet von Wilhelm Ternite, Text von A. W. von Schlegel, Paris 1817, Taf. 1.

Fig. 2 und 3. **Zwei musicirende Engel aus der Krönung Mariä, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** — Um von dem Stil des Fiesole eine deutlichere Anschauung zu geben, sind hier zwei musicirende Engelknaben des eben betrachteten Bildesin grösserem Maassstabe angefügt. Sie stehen zunächst den Stufen des Thrones in den vorderen Reihen der Engelschaar und blicken bei ihrem Spiel andachtsvoll zu Christus und Maria empor. Ausdruck der Köpfe und Bewegung sind von dem zartesten Liebreiz. — Ternite, a. a. O., Taf. 6 und 7.

Fig. 4. **Die hh. Petrus und Paulus vor dem Proconsul, und des Ersteren Martyrium, von Filippino Lippi.** — Neben jenem mittelalterlich gestimmten Idealismus des Fiesole wurde nun in Florenz durch Masolino und Masaccio, sowie durch ihre Genossen und Schüler, die auf realistischer Erfassung der Natur beruhende, aber zugleich von hohem Stilgefühl getragene Monumentalmalerei der Renaissance in's Leben gerufen. Eines der ersten bedeutenden Werke dieser Schule ist der von Masaccio, Masolino und Filippino Lippi ausgeführte Freskencyclus, welcher die Cappella Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz schmückt. Die von Masolino begonnenen Bilder wurden von Masaccio fortgeführt, und nach dessen frühem Tode († 1428) durch Filippino Lippi, wahrscheinlich nach Entwürfen von Masaccio, vollendet. Zu den von Filippino gemalten Theilen gehört auch das hier vorgeführte, an der rechten Seitenwand der Kapelle befindliche Doppelbild. Auf der rechten Abtheilung des Bildes erblicken wir die Verurtheilung der Apostel Petrus und Paulus von dem römischen Proconsul (nach anderer Deutung von dem Kaiser Nero). Letzterer sitzt zwischen zweien seiner Räthe auf dem Thron, in lebendiger Bewegung mit erhobener Rechten den Spruch verkündend. Vor ihm stehen die beiden Apostel, zwei bärtige, mit dem Heiligenschein umgebene, ehrwürdige Gestalten und neben ihnen die Ankläger, von denen der Eine mit den Aposteln in lebhaftem Wortwechsel begriffen ist. Auf der linken Abtheilung ist die Kreuzigung des h. Petrus dargestellt. Der Gekreuzigte wird von den Henkersknechten eben an dem Pfahl emporgewunden. Ein Kriegshauptmann mit seiner Schaar und einigen Gerichtspersonen sehen dem Vorgange mit dem Ausdrucke tiefen Mitgefühles zu. Beide Bilder zeigen bei höchster Anschaulichkeit einen ernsten, würdevollen Stil; die Gestalten sind von markiger Charakteristik, jede Bewegung ist wie unmittelbar dem Leben abgelauscht und das Ganze von harmonischer und klarer Farbe. — Lasinio, Pitture antiche, tav. II.

Fig. 5. **Begegnung der h. Jungfrau und der h. Elisabeth, von Domenico Ghirlandajo.** — In Domenico Ghirlandajo (1449—98) sehen wir den realistischen Stil der Schule zu noch reicherer Lebensfülle vorgedrungen, als die ältere Generation sie erreichen konnte, ohne dass darum das höchste Ziel der monumentalen Malerei, Würde und Grossartigkeit, von dem Meister preisgegeben wäre. Wie harmonisch er beides mit einander zu vereinigen wusste, zeigt vor allem sein 1490 vollendeter Freskencyclus aus dem Leben der Maria im Chor von S. Maria Novella zu Florenz. Wir entlehnen demselben zunächst die Gruppe, welche die Visitation der h. Elisabeth zum Gegenstande hat. Im Vordergrunde begrüssen sich die beiden Frauen; daneben stehen zwei Begleiterinnen. Sämmtlich tragen sie das damalige florentinische Costüm, das in reichem graziösen Faltenwurfe sich um die anmuthigen Gestalten legt. Im Hintergrunde sehen wir in das Innere einer Umwallung, von deren Mauerbrüstung mehrere Männer auf die unten liegende Stadt herabschauen. — Lasinio, a. a. O., tav. XIX.

Fig. 6. **Geburt Mariä, von Domenico Ghirlandajo.** — Die hier vorgeführte Composition gehört zu derselben Freskenreihe in S. Maria Novella, welcher das eben betrachtete Bild entnommen war. Wir blicken hier in

die weiten Räume einer schön decorirten Baulichkeit hinein. Inmitten des inneren Gemaches zur Rechten ruht die Mutter der Maria auf einem erhöhten Lager und schaut, aufgerichtet, mit dem Ausdrucke liebender Fürsorge den Frauen im Vordergrunde zu, welche das neugeborene Kind zu baden im Begriff sind. Die Eine der Frauen giesst mit graziöser Geschäftigkeit Wasser in das am Boden stehende Gefäss; eine Andere sitzt mit dem Kind im Schooss auf dem Untersatz des Ruhebettes, während eine Dritte vor ihr kniet und die Kleine einer Anzahl von Frauen zu zeigen bemüht ist, die aus dem Vorplatze soeben in das innere Gemach hereintreten. Es sind die Freundinnen der Mutter, die ihre Theilnahme auszudrücken und Glückwünsche darzubringen kommen. Ihr Aussehen, die würdevolle Haltung, ihr feiner Anstand und ihre Kleidung lassen uns in ihnen die getreuen Abbilder der edlen Frauen des damaligen Florenz erblicken. Und hierin eben besteht der naive Realismus des Meisters, dass er in diesen heiligen Bildern die wirkliche Welt seiner Vaterstadt zu verklären, die religiöse Weihe seiner Gegenstände mit der Frische des wirklichen Lebens zu verschmelzen wusste. Auch in der Farbe sind die Bilder von der höchsten Meisterschaft, ernst und anziehend zugleich, in einzelnen Punkten sogar coloristisch effectvoll. — Lasinio, a. a. O., tav. XX.

Tafel 67. A.

TOSKANISCHE UND PADUANISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Auferweckung des Königssohnes und Petrus auf der Cathedra, von Masaccio und Filippino Lippi.** — Die vorhergehende Tafel konnte den Reichthum dieser Epoche an bedeutenden Malern nicht einmal für Florenz allein in hinreichender Weise repräsentiren. Zu ihrer Ergänzung greifen wir daher hier vorerst noch einmal in die Anfangszeit des Jahrhunderts, zu Masaccio (1401—1428) zurück. Die Abbildung führt uns eines jener bereits erwähnten grossen Frescogemälde vor, mit denen der Meister, nach dem Vorgange des Masolino, die Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz ausschmückte. Das Bild befindet sich an der linken Seitenwand der Kapelle und enthält, wie das vorhin betrachtete (Taf. 67, Fig. 4), zwei verschiedene Darstellungen. Wir fassen zunächst die rechte Seite in's Auge, welche den Hauptmoment gibt. Es ist nach Vasari die wunderbare Erweckung des Königssohnes durch die Apostel Petrus und Paulus. Der eben zum Leben erwachte, völlig nackt gebildete Knabe kniet zwischen Knochen und Todtenköpfen auf seinem Leichentuch. Eine Versammlung ernst blickender Männer umgibt ihn; ihr Aussehen versetzt uns, wie dies bei Ghirlandajo's Werken (vgl. Taf. 67, Fig. 5 und 6) der Fall war, in das damalige Florenz unter die Zeitgenossen des Künstlers zurück, der in diesen prächtigen Charakterköpfen ohne Zweifel manchen seiner hervorragenden Freunde und Mitstrebenden verewigen wollte. Ein Theil dieser Zuschauer, die Gestalt des nackten Knaben und andere kleinere Stücke wurden nach Masaccio's Tode von Filippino Lippi ausgeführt. — Wir wenden uns nun zu der anderen Seite des Bildes. Hier zur Rechten sitzt der h. Petrus auf einem erhöhten Sessel, mit gefalteten Händen zum Himmel aufblickend. Um ihn versammelt sich ein kleinerer Kreis meist bejahrter Männer, zum Theil in geistlicher Tracht, welche stehend oder knieend an dem Gebete des Heiligen Theil nehmen. Der Hintergrund ist durch eine Mauer mit Blumenvasen, über welche Bäume emporragen, und durch andere Baulichkeiten abgeschlossen. Die von Masaccio herrührenden Theile zeigen diesen nicht nur von Seite der

Charakteristik und Zeichnung auf der vollen Höhe seiner Kunst, sondern sie enthalten auch in specifisch malerischer Hinsicht einige für jene frühe Zeit überraschende Züge. — Lasinio, a. a. O., tav. 1.

Fig. 2 und 3. **Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar, von Andrea Mantegna.** — Unter den norditalienischen Malern des 15. Jahrhunderts hat keiner einen mächtigeren Einfluss gewonnen, als der grosse paduanische Meister Andrea Mantegna (1431—1506). Er verbindet mit eindringendem Studium der Natur und der malerischen Perspective die genaueste Kenntniss des antiken Lebens und der antiken Kunst; seine Werke sind eben so sehr durch die Tiefe und Kraft ihrer Farbe wie durch die Grossartigkeit und plastische Würde ihrer Zeichnung und Composition bewunderungswerth. Unter seinen dem Alterthum entlehnten Schöpfungen ist eine der bedeutendsten der Cyclus von Gemälden, den er für den Herzog Gonzaga von Mantua in dessen Palast bei S. Sebastiano in Mantua ausführte. Neueren Ermittelungen zufolge waren diese Gemälde dazu bestimmt, die Bühne zu schmücken, auf welcher in dem genannten Palast Komödien des Plautus und Terenz aufgeführt wurden. Das Ganze stellt den Triumph des Julius Cäsar dar. Wir geben davon in den vorstehenden Abbildungen zwei getrennte Gruppen; auf Fig. 2 ist es ein Zug von Kriegern, die auf den Schultern oder auf einer Bahre die wuchtige Last der erbeuteten Trophäen tragen: eine Menge von schwierigen, mit dem tiefsten Verständniss des menschlichen Körpers dargestellten und doch ganz ungezwungenen Stellungen; auf Fig. 3 ist es Cäsar selbst, der, von einer Victoria bekränzt, auf dem Triumphwagen einherzieht, von lorbeertragenden Kindern geleitet. Die Malereien, 1629 an König Karl I. von England verkauft, befinden sich gegenwärtig auf Schloss Hamptoncourt. Sie bestehen in neun, auf Papier in Tempera gemalten und dann auf Leinwand gespannten, 9 Fuss im Quadrat grossen Bildern, welche durch zierliche Pilaster getrennt, durch die Composition jedoch zu einem fortlaufenden Ganzen verbunden sind. Sie wurden leider im 17. Jahrhundert ganz übermalt. — Fig. 2 nach dem vermeintlichen Originalstich des Mantegna, Bartsch, Peintre-Graveur, Vol. XIII, p. 236, n. 14; Fig. 3 nach dem Stiche von Huyberts in der grossen Ausgabe der Werke des Julius Cäsar von S. Clarke, London 1712, Vol. II, tav. 9.

Fig. 4. **Hercules und Antaeus, nach Mantegna.** — Wie tief Andrea Mantegna, sowohl an der Hand römischer Sculpturwerke als der Natur, in das Studium des Nackten eindrang, zeigt dieses Bild des Hercules und Antaeus, welches sich auf einem von Giovanni da Brescia, wahrscheinlich nach einer Zeichnung Andrea Mantegna's, gestochenen Blatte befindet. Der durch die Löwenhaut und die an der Erde liegende Keule bezeichnete Hercules hat eben den Gegner vom Boden, aus dem er seine Kräfte zog, emporgehoben und presst ihm mit den riesigen Armen den Leib zusammen, so dass er verzweifelnd zum Himmel aufschreit. Auf einem Täfelchen, welches in den Zweigen des hinter Hercules befindlichen Baumes befestigt ist, steht das Monogramm des Stechers: IO. AN. BX., und zur Seite des Baumes die Inschrift: Divo Herculi Invicto. — Nach dem Stich bei Bartsch, a. a. O., Vol. XIII, p. 325, n. 13.

Fig. 5. **Die Geburt der Venus, von Sandro Botticelli.** — Mit Sandro Botticelli (1446—1510), einem Schüler Filippo Lippi's, greifen wir zum Schluss dieser Tafel noch einmal nach Florenz zurück, um auch diese Schule durch ein der antiken Welt entnommenes Bild zu repräsentiren. Dasselbe befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Venus, eine schlanke Gestalt von zarter, mit einer leichten, zauberischen Farbe überhauchter Modellirung, bewegt sich, eben dem Meer entstiegen, auf einer Muschel über die Fluthen dem Strande zu. Die Winde, zwei Jünglinge mit fliegen-

den Gewändern und Haaren, treiben, Blumen ausstreuend, durch ihr Blasen die Muschel vorwärts. Am Ufer steht eine weibliche Figur in reicher Gewandung, bereit, die nackten Reize der Göttin mit einem Purpurmantel zu umhüllen. Es ist möglich, dass dem Künstler die Worte des homerischen Hymnus auf Aphrodite, in welchen dieselbe Scene geschildert wird, vorgeschwebt haben. Jedenfalls aber hat er damit in völlig freier Weise geschaltet und ein recht aus dem Geiste seiner Zeit geborenes poesievolles Bild geschaffen. — Gio. Rosini, Storia della pittura Italiana esposta coi monumenti, Pisa 1839, Taf. LV, Fig. 2.

Tafel 68.

TOSKANISCHE MALEREI.

Die Auferweckung der Todten, Wandgemälde von Luca Signorelli. — Die getrennten Vorzüge der Schulen, deren Repräsentanten die letzten Tafeln vorgeführt haben, finden sich nun in einem Meister vereinigt, der für das 15. Jahrhundert eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Michel Angelo für das folgende. Luca Signorelli aus Cortona (1441—1523) besuchte zuerst die Schule des Piero della Francesca, kam dann aber in Berührung mit den grossen Meistern von Florenz und wird den hohen Schwung, den seine Bilder offenbaren, und den Ernst der Auffassung ihrem Einflusse besonders zu danken haben. Ganz eigenthümlich ist dem Signorelli die Vorliebe für das Nackte; in der Durchbildung der unbekleideten, mannigfach bewegten und beseelten Gestalt liegt sein Hauptverdienst als Vorläufer der grossen Künstler des 16. Jahrhunderts. Wir sehen alle diese Seiten seiner Natur in dem vorstehend abgebildeten Wandgemälde repräsentirt. Dasselbe gehört zu den vier grossen Darstellungen der letzten Dinge, welche Signorelli vom Jahr 1499 an in der Capella della Madonna di S. Brizio im Dome zu Orvieto ausführte, und stellt die Auferstehung der Todten dar. Im oberen Theile des Bildes erblickt man zwei grosse, fast nackte Engelgestalten mit Flügeln, welche die Posaunen des Gerichtes blasen. Rings um sie her ist der Raum mit geflügelten Engelknaben und Engelköpfchen ausgefüllt, die durch Blick und Bewegung ihre innige Theilnahme an dem unten Vorgehenden ausdrücken. Hier, auf der Erde, sieht man nun, wie die Menschen auf den Schall der Posaunen wieder zum Leben erwachen. Es sind zum Theil Gerippe, zum Theil Gestalten von voller kräftiger Leiblichkeit. Der nächste Vordergrund ist meistens von solchen eingenommen, die im Begriffe sind, sich der Erde zu entringen. Diess geschieht, wie wir sehen, mit gewaltiger Anstrengung. Auf einigen lastet noch der Todesschlaf und macht ihre eben aufgeschlagenen Augen bei dem Anblick des neuen Lichtes erstarren; andere will die Erde nicht loslassen; eine staunenswerthe Mannigfaltigkeit von Bewegungen veranschaulicht ihr mühseliges Ringen. Daneben stehen andere, die von der Last des Grabes schon befreit sind; sie dehnen die Glieder und schauen begeistert nach oben; wieder andere helfen den an den Boden Gefesselten empor. Im Hintergrunde endlich sind die schon völlig zum Leben und Bewusstsein Erwachten vereinigt. Hier herrscht die seligste Freude der Auferstehung und des Wiedersehens der Geliebten, im schönen Gegensatze gegen den Kampf im Vordergrunde. Alle Figuren haben eine kernige, kraftvolle Lebendigkeit, die sich in immer neuen, immer schwierigeren Stellungen entfaltet; Alles ist anschaulich, wahr und von der rührendsten Empfindung beseelt. Dabei lässt sich nicht verkennen, dass es zuweilen den Anschein hat, als hätte sich der Künstler zu manchen Bildungen nur

durch die Rücksicht auf die Kühnheit und Originalität der Motive leiten lassen; namentlich die Verkürzung des Gesichtes, wie sie an einzelnen zur Höhe aufblickenden Figuren des Vordergrundes sich zeigt, ist offenbar nur gewählt, um die Herrschaft des Künstlers über die Form, sein Studium des Lebens im ganzen Umfange darzuthun. — Signorelli vollendete den Cyclus dieser Wandgemälde, bei deren Ausführung er sich nur von einem einzigen Schüler, Genga, helfen liess, im Laufe von zwei Jahren. — Nach einem zu der Storia del Duomo di Orvieto gehörigen Kupferstich von G. B. Leonetti.

Tafel 69.

OBERITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Krönung Mariä, von Giovanni und Antonio Vivarini.** — Von den Schulen Oberitaliens nimmt neben der paduanischen die venetianische Schule im 15. Jahrhundert die wichtigste Stelle ein. Wir stossen hier zunächst auf eine Künstlerfamilie, welche recht eigentlich auf der Grenze der mittelalterlichen und modernen Kunstweise steht, die Vivarini von der Insel Murano. Das mitgetheilte, 0,80 Meter breite und 0,90 Meter hohe Gemälde kann uns den Standpunkt der Schule um die Mitte des Jahrhunderts veranschaulichen. Dasselbe ist von den Meistern Giovanni und Antonio von Murano auf Holz gemalt und befindet sich in der Galerie der Akademie von Venedig. Es stellt, nach der Weise der Zeit, in figurenreicher Composition die Krönung Mariä dar. Auf einem seltsamen, hoch auf Säulen emporgebauten Thron sieht man Gott Vater, unter ihm links Maria, rechts Christus thronen. Maria empfängt mit demüthig geneigtem Haupte und gefalteten Händen die Krone; zwischen ihrem und Christi Haupt schwebt die Taube des heiligen Geistes. Auf der Basis des Thrones zwischen den Säulen hat sich eine Menge kleiner nackter Engelgestalten eingefunden, welche die Marterwerkzeuge des Herrn in Händen halten. Um den Thron sind dann die heiligen Frauen und Männer geschaart, unter denen man in der Mitte des Vordergrundes die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier Kirchenlehrer Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustinus erkennt. Weiter hinauf stehen links die heiligen Jungfrauen, Catharina mit dem Rade, Maria Magdalena mit dem Nardenbüchslein, Barbara mit dem Thurm, Agatha, ihre im Martyrium abgeschnittenen Brüste vor sich her tragend, Ursula mit dem Fähnlein, diesen gegenüber die heiligen Frauen, Helena, Scholastica, Monica, Brigitta, Theresia, an den Attributen des Kreuzes, der heiligen Bücher, des Todtenkopfes kenntlich. Darüber folgen ferner auf der einen Seite die heiligen Bischöfe und Märtyrer, auf der andern die heiligen Mönche und Prediger. Endlich über allen die Apostel mit Ausnahme der schon unten dargestellten Evangelisten. Das Bild hat in der Anordnung und Farbe, sowie in der peinlich sauberen Detailausführung noch manche Anklänge an den Stil der mittelalterlichen Kunst. Die lebendige Charakteristik der Köpfe verräth dagegen entschieden den Geist der neuen Zeit. Das Datum 1440, welches unten auf dem Schriftbande steht, hat sich als neu gemalt erwiesen. — Pinacoteca della Imp. Reg. Accademia Veneta delle belle arti, ill. da Francesco Zanotto, Ven. 1834, Tom. I, tav. 4.

Fig. 2. **Kreuzigung Christi, von Andrea Mantegna.** — Zur näheren Charakteristik des Andrea Mantegna (vgl. Taf. 67. A, Fig. 2—4) haben wir hier ein Bild nachgetragen, welches uns den Künstler auf einer frühen

Entwickelungsstufe kennen lehrt. Dasselbe darf um so eher an dieser Stelle Platz finden, als Mantegna, in Folge verwandtschaftlicher Beziehungen und gegenseitiger künstlerischer Beeinflussung, mit der venetianischen Schule in einem innigen Wechselverkehr stand. Das Bild befindet sich in der Galerie des Louvre und stellt die Kreuzigung Christi dar. Den Mittelpunkt der streng symmetrisch angelegten Composition nimmt der Heiland am Kreuze ein; zu beiden Seiten die Schächer. Dazwischen sieht man rechts die Kriegsknechte um den Mantel würfeln, daneben zwei Reiter, die zu Christus aufblicken. Auf der andern Seite des Kreuzes stehen die Weiber, in tiefen Schmerz versunken, um die ohnmächtig zusammenbrechende Maria beschäftigt. Dem Reiter auf der rechten Seite des Vordergrundes entspricht zur Linken Johannes, der wehklagend und händeringend den Blick zum Kreuze des Herrn emporrichtet. Eine reichbelebte Landschaft dehnt sich hinter dem Bilde aus, und ordnet sich mit seinen Gruppen zu schönen, klar gesonderten und wohl aneinandergefügten Massen zusammen. Im Einzelnen zeigt das Werk sowohl in der Behandlung des Nackten als im Faltenwurfe der Gewänder bei zahlreichen Schönheiten doch auch noch manche Härten und die Farbe leidet in den Fleischtheilen an einem stark röthlichen Ton. Die Tafel misst 2′ 1″ 10‴ in der Höhe, und 2′ 3″ 9‴ in der Breite. Sie bildete ursprünglich mit zwei Seitenstücken, die sich gegenwärtig im Museum zu Tours befinden, die Altarstaffel des grossen Altarwerkes in S. Zeno zu Verona. — Landon, Annales du Musée, Vol. V, pl. 19.

Fig. 3. **Maria mit dem Kinde, von Giovanni Bellini.** — In Giovanni Bellini (1427—1516) begegnen wir nun dem ersten grossen modernen Meister der venetianischen Schule. Von ihm ging jener edle Realismus, die menschlich schöne Auffassung der heiligen Gegenstände aus, welche diese Schule vor allen andern auszeichnet. Wir geben hier zunächst eine seiner figurenreichsten durch feierliche Würde der Composition wie durch lebensvolles Detail und coloristischen Reiz hervorragendsten Schöpfungen, die grosse Madonna mit Heiligen aus der Akademie zu Venedig. Das Bild ist noch vor dem Jahre 1479 entstanden und zeigt uns den Meister im vollen Erblühen seiner Kraft. Um den Thron der ernst und feierlich dasitzenden Madonna, zu deren Füssen drei reizende Engel musiciren, stehen links vom Beschauer der h. Franciscus, der betende Hiob und dahinter Johannes d. T., rechts der h. Sebastian und die h. Dominicus und Ludwig. Ueber der Gruppe wölbt sich auf zierlichen Pilastern ein Chorbau, dessen Nische über einem Kranz von Cherubim die Inschrift trägt: Ave virginei flos intemerate pudoris. Der Name des Künstlers steht an der Stufe, auf welcher die musicirenden Engel sitzen. — Pinacoteca dell' Accad. Veneta, T. I, tav. 17.

Fig. 4. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Dieses zweite Gemälde Bellini's stammt aus dem Jahr 1510, also der spätesten Lebenszeit des Meisters, in der er zu einer freieren Auffassungsweise und zu einer bisweilen ans Flüchtige streifenden Art der Malerei gelangte. Das in der Brera zu Mailand befindliche Bild, von dem unsere Darstellung nur das Mittelstück wiedergibt, zeigt die Madonna mit dem auf ihren Knieen stehenden Kinde vor einem grünen Vorhange sitzend, zu dessen Seiten man in die Landschaft hinausblickt. Die im Hintergrunde des Bildes befindliche Inschrift lautet: Joannes Bellinus MDX. Das Bild ist 0,86 Met. hoch und 1,20 Met. breit. — Bisi und Gironi, Pinacoteca di Milano, Vol. I, tav. XLIX.

Fig. 5. **Darbringung Christi im Tempel, dem Bramantino zugeschrieben.** — Die hier vorgeführte schön drapirte Madonnengestalt ist einer grösseren, dem Bramantino (Bartolommeo Suardi) zugeschriebenen Compo-

sition der Darbringung Christi im Tempel entnommen. Maria reicht das Kindchen dem Hohenpriester dar. Zu beiden Seiten stehen, in streng symmetrischer Anordnung, je zwei Figuren, darunter der h. Joseph, hinter der Maria, ein Körbchen mit Tauben am Arm. Den Hintergrund bildet der Altar in schöner, einfach edel gebauter Nische. Die Bezeichnung des Bildes lassen wir dahingestellt. Dasselbe ist 0,66 Met. hoch und 0,45 Met. breit. — Bisi und Gironi, a. a. O., Vol. III, tav. LXXII.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, von Filippo Mazzuola.** — In der Schule von Parma wird vor Correggio's Zeit u. A. die Künstlerfamilie der Mazzuola, und besonders Filippo Mazzuola genannt, von dem die vorstehende Madonna, einem grösseren in der Berliner Galerie befindlichen Bilde entnommen, herrührt. Das Kind sitzt in ziemlich bewegter Haltung auf dem Schoosse der Mutter, welche mit schmerzlichem Blick herniederschaut. Auf dem Originale knieen rechts und links die h. Clara und Catharina. Den Vorhang des Baldachins, unter dem die Madonna sitzt, halten zwei Engel. Das 7′ 9″ hohe und 3′ 9″ breite, auf Holz gemalte Bild stammt der vollen Bezeichnung zufolge aus dem Jahre 1502. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

Fig. 7. **Maria mit dem Kinde, von Francesco Morone.** — In dieser Darstellung repräsentiren wir einen der tüchtigsten Veroneser Meister vom Beginne des 16. Jahrhunderts, Francesco Morone, der zum Theil von Mantegna, zum Theil von Bartolommeo Montagna von Vicenza beeinflusst wurde. Unsere Abbildung veranschaulicht wieder nur einen Theil der Composition, welche durch zwei rechts und links von dem Throne der Madonna stehende h. Bischöfe und reiche Guirlanden zu Häupten der Figuren zu vervollständigen ist. Die Köpfe sind von weicher Anmuth, das Colorit ist dagegen, besonders in der Gewandung, von grosser Tiefe und Kraft. Das 1,70 Met. hohe und 1,22 Met. breite Gemälde befindet sich in der Galerie der Brera zu Mailand. — Bisi und Gironi, a. a. O., Vol. II, Scuola Veneziana Append., n. I.

Tafel 70.

UMBRISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde, von Francesco Francia.** — Die Abbildungen dieser Tafel sind vorherrschend der umbrischen Schule gewidmet. In der ersten Darstellung verbinden wir damit ein Werk des Bologneser Meisters Francesco Francia (c. 1450—1517), welcher mit dem Haupt der Schule von Umbrien, Pietro Perugino (vgl. Fig. 3) viel Verwandtes hat und in manchen Stücken von ihm beeinflusst wurde. Das Bild, welches 2 Met., 3,4 Palm Höhe und 1 Met., 7,4 Palm Breite misst, befand sich früher in der Kirche della Misericordia ausserhalb Bologna's. Es zeigt uns die Jungfrau mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne sitzend. Maria, in einen weiten Mantel gehüllt, schaut sinnend zur Seite, das nackte Kind trägt einen Vogel auf der linken Hand. Auf dem Untersatz des Thrones sitzt ein betender Engel, der in den emporgehobenen Händen einen Lilienstengel hält. Zur Rechten vom Beschauer stehen Johannes der Täufer und der h. Stephanus, zur Linken der h. Georg mit dem erlegten Drachen zu seinen Füssen und der h. Augustinus. Sämmtliche Figuren haben den Ausdruck tiefer Gottergebenheit und Milde. Die Composition ist streng symmetrisch; wie zwei Statuen stehen die h. Stephanus und Augustinus rechts und links auf ihren Basamenten, und die im Hintergrunde zu beiden Seiten angebrachten Architekturen erhöhen noch die Regelmässigkeit der ganzen Darstellung. — Bisi und Gironi, a. a. O., Vol. II, tav. V.

Fig. 2. **Maria mit dem Kinde, von Niccolò Alunno.** — Die Betrachtung der umbrischen Schule beginnen wir mit ihrem hervorragendsten älteren Meister, Niccolò Alunno aus Foligno (c. 1430—1502). In dem hier vorgeführten Bilde kommt der charakteristische Zug der Umbrier, die religiöse Innigkeit, zu reinem und edlem Ausdruck. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben. Das nackte Kind steht auf dem Schooss der Mutter und umfasst liebkosend ihren Hals. Die Engel, theils anbetend, theils musicirend, sind in alterthümlicher Weise unverhältnissmässig klein gebildet und von nicht besonders edlem Typus. Das 1,75 Met. hohe und 0,89 Met. breite, auf Goldgrund gemalte Bild stammt aus der Kirche der Conventuali zu Cagli und befindet sich gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand. Auf dem Untersatz des Thrones steht die Inschrift: Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXV. — Bisi und Gironi, a. a. O., Vol. II, tav. VIII.

Fig. 3. **Grablegung Christi, von Pietro Perugino.** — In Pietro Perugino de Castello plebis, eigentlich Vanucci (1446—1524) fand die Sinnesrichtung der Umbrier ihren bedeutendsten und einflussreichsten Vertreter. Wir repräsentiren diesen Meister, der als der Lehrer des Rafael noch ein ganz besonderes Interesse für uns hat, durch ein Werk seiner besten Zeit, das berühmte Bild der Grablegung Christi in der Galerie Pitti zu Florenz. Im Mittelpunkte der Composition sehen wir den Leichnam des Herrn auf das Bahrtuch hingestreckt. Joseph von Arimathia umfasst den Oberleib, ein anderer jüngerer Mann im Turban hält unten die Enden des Tuches in Händen, die Füsse vorsichtig auf den Boden niederlassend. Maria kniet neben dem Sohn, seine Linke erfassend und schaut ihm mit thränenerfüllten Augen in's Antlitz. Magdalena ihr zur Seite hält den Kopf des Erlösers aufrecht, mit schmerzlich innigem Blick zu ihm niederschauend; Maria Salome kniet mit gefalteten Händen zu Füssen des Heilandes. Hinter dieser Gruppe in zweiter Reihe befinden sich andere Figuren, die in mannigfaltiger Weise ihre Theilnahme kundgeben. Am bewegtesten ist die weibliche Gestalt im Rücken der Jungfrau (Maria Kleophas); mit dem Ausdruck stiller Ergebenheit sehen dagegen der links (vom Beschauer) stehende Jünger und die neben ihm stehende Frau dem Vorgange zu, während auf der anderen Seite Johannes, das Weib des Zebedäus, mit den Kreuzesnägeln in der Hand, und eine dritte bärtige Figur in schmerzliches Nachdenken versunken scheinen. So ist der Grundzug eines tiefen Seelenschmerzes und frommer Gottergebenheit den Charakteren entsprechend fein und mannigfaltig durchgeführt. Eine besondere Sorgfalt verwendete der Meister auf den schön modellirten Körper des Heilandes. Den Hintergrund des Ganzen bildet eine weite, liebliche Landschaft. Pietro Perugino hatte das Bild für die Nonnen von S. Chiara gemalt; diesen wurde ausser einer von dem Künstler selbst anzufertigenden Copie das Dreifache der gezahlten Summe dafür geboten; sie schlugen jedoch das Anerbieten aus, da Pietro selbst erklärte, er glaube nicht, das Original je wieder erreichen zu können. Auf dem Felsstücke, worauf Christi Leichnam ruht, steht die Inschrift: Petrus Perusinus pinxit A. D. MCCCCLXXXXV. Das Bild ist auf Holz gemalt, 6′ 9″ hoch und 6′ breit. — Nach dem Stich von Guadagnini in L. Bardi's J. e. R. Galeria Pitti, Vol. I.

Fig. 4. **Krönung der Maria, von Gentile da Fabriano.** — In diesem Werke ist wieder einer der älteren Meister der umbrischen Schule vertreten, Gentile di Niccolò di Giovanni di Masso, nach seinem Geburtsorte kurzweg Gentile da Fabriano genannt (c. 1360—1440). Das Bild ist nach byzantinischer Weise auf Goldgrund gemalt und trägt im Uebrigen die Merkmale der Beeinflussung des Meisters von Seiten des alt-sienesischen Stiles an sich. Die Krönung der Maria ist in der hergebrachten Weise

dargestellt. Ueber Christus und Maria erhebt sich Gott Vater mit einer grossen Krone auf dem Haupt und in reicher Gewandung; zwischen ihnen schwebt die Taube des heiligen Geistes. Die Gestalt Gott Vaters ist von einem Nimbus mit geflügelten Engelköpfchen umgeben. Unten sind in sehr kleinem Maassstabe acht musicirende Engelsgestalten angebracht. Die Umrisse der Figuren sind eingeritzt, die malerische Ausführung noch unbeholfen. Das Gemälde nimmt eine 1,57 Met. hohe und 0,80 Met. breite Holztafel ein, und bildete ursprünglich das Mittelstück eines Altarwerkes, dessen Flügel zugleich mit der vorgeführten Krönung Mariä in die Brera zu Mailand kamen. Auf den Flügeln sind vier Heiligengestalten dargestellt. — Bisi und Gironi, a. a. O., Vol. II, Scuola Rom., tav. VII.

Fig. 5. **Das Bild des neunjährigen Rafael, von Giovanni Santi.** — Giovanni Santi von Urbino, der Vater des grossen Rafael, nimmt unter den älteren umbrischen Meistern einen ehrenvollen Platz ein. Gewisse Seiten seines Naturells, ein zarter Sinn für Grazie und Liebreiz, gingen auf seinen berühmten Sohn über. Das vorstehende Figürchen ist einem grösseren Bilde der Madonna inmitten von Engeln und Heiligen, in der Kirche S. Domenico zu Cagli, entlehnt und soll der Tradition zufolge den kleinen Rafael im Alter von neun Jahren darstellen. Jedenfalls hat die anmuthige Kindesgestalt eine tiefgehende Verwandtschaft mit der Kunst Rafael's, auch wenn wir dessen Portrait darin nicht besitzen sollten. — Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839, Atlas, Taf. III.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, dem Ingegno zugeschrieben.** — Unter den Gehülfen Pietro Perugino's wird von Vasari auch ein gewisser Andrea di Luigi (Alòvigi) mit dem Beinamen l'Ingegno aufgezählt. Ihm hat man das hier vorgeführte Rundbild der Berliner Galerie zugeschrieben, welches in einem Umkreise geflügelter Engelköpfchen die Jungfrau mit dem Kind im Schoosse darstellt. Das Kind blickt zur Mutter empor, indem es mit dem einen Händchen ihren Mantelsaum erfasst. In neuerer Zeit ist die Persönlichkeit des Ingegno als Maler mehr als zweifelhaft geworden. — Nach dem Original gez. von A. Becker.

Fig. 7. **Anbetung der h. drei Könige, von Pinturicchio.** — Einer der namhaftesten Schüler des Pietro Perugino war Bernardino di Betto aus Perugia, mit dem Beinamen Pinturicchio (1454—1513), ein besonders als Frescomaler vielbeschäftigter Künstler. Das vorstehende, auf Holz gemalte Bild der Galerie Pitti zu Florenz, mit der Anbetung der h. drei Könige, mag von seinen figurenreichen, durch weite landschaftliche Perspectiven und interessantes Beiwerk ausgezeichneten Compositionen eine Anschauung geben, ohne dass das Gemälde als solches einen hohen Rang beanspruchen dürfte. Von Manchen wird es sogar nur der Werkstatt des Meisters, nicht ihm selber zugeschrieben. Im Vordergrunde sehen wir rechts die Jungfrau vor einer leicht gezimmerten Bedachung sitzen; das Christuskind steht aufrecht in ihrem Schooss, die Hand zum Segnen hoch erhoben. Neben ihr befindet sich Joseph, in auffallend gebrechlicher Stellung. Von den drei anbetenden Königen hat der älteste, entblössten Hauptes vor der Jungfrau knieend, sein Schmuckgefäss zur Rechten des Kindes niedergesetzt und beugt sich vor ihm, um den Segen zu empfangen. Hinter ihm stehen die beiden Andern: der im Vordergrunde links in einer gezierten, für die Manier der umbrischen Schule bezeichnenden Haltung, der dritte in ruhiger betrachtender Stellung, beide mit Geschenken in der Hand; an sie schliesst sich das Gefolge, eine Gruppe mannigfach charakterisirter, reichgeschmückter Männergestalten. Der Hintergrund enthält zur Rechten, in naiver Verflechtung mit dem Hauptbilde, eine Darstellung der Flucht nach Aegypten in kleinen Figuren: Maria mit dem Kinde auf dem Maulthier reitend, hinter ihnen Joseph zu Fuss und darüber ein schwebender

Engel, von einem kreisrunden Heiligenschein umgeben. Im Vordergrunde links erblickt man das Wappen der Familie Vitelli von Città di Castello, für welche Pinturicchio das Bild gemalt zu haben scheint. Die Höhe beträgt 1' 8'' 11''', die Breite 1' 5'' 4'''. — Nach einem Stich von G. P. Lasinio in Bardi's J. e. R. Galeria Pitti etc., Vol. III.

Tafel 71.

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Façade des Palastes Giraud (Torlonia) in Rom, von Bramante.** — Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts schliesst die italienische Renaissance das erste Stadium ihrer Entwickelung ab, und es beginnt nun die Blüthe des Stils, die Hochrenaissance, in welcher die Grundgedanken der modernen Architektur zu völlig klarem und für alle folgenden Epochen massgebend gewordenem Ausdruck gelangten. Nicht mehr Florenz, sondern Rom mit seiner imposanten antiken Denkmälerwelt bildet den Ausgangspunkt für die Bewegung der Hochrenaissance. Als tonangebender Meister steht Bramante (1444—1514) da, dessen früher betrachtete Jugendwerke (Taf. 64. B, Fig. 1 und 2) ihn noch in den mehr decorativen Tendenzen der Frührenaissance befangen zeigen, während er jetzt vor allem auf eine einfach monumentale Lösung der sich ihm darbietenden grossartigen Aufgaben bedacht ist. Wir geben als erstes Beispiel den Palast Giraud, jetzt Torlonia, an der Piazza Scossacavalli zu Rom. Es ist ein dreistöckiger Bau von ausnehmend schönen Verhältnissen und edler Detailirung. Das Untergeschoss wird durch die feinen Gesimse und eine Reihe kleiner Fenster, sowie durch das rundbogige Hauptportal in seiner einfachen Massenwirkung auf keine Weise beeinträchtigt; um so belebter und leichter erscheinen dagegen die beiden oberen Geschosse, die durch Pilasterstellungen schön profilirte Gesimse und drei Reihen von Fenstern, von denen zwei auf das oberste Geschoss fallen, gegliedert werden. Die edle Einfachheit, das aus dem Studium der Antike gewonnene Maasshalten in der Decoration, die strenge und doch anmuthige Schönheit des Ganzen sind bezeichnende Züge dieser römischen Hochrenaissance. — I. E. Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien, Taf. XII.

Fig. 2. **Hof des Palastes der Cancelleria, von demselben.** — Noch bedeutender ist der Palast der Cancelleria zu Rom, welchen Bramante, nach einer Inschrift vom Jahre 1495, zugleich mit der daneben gelegenen Kirche S. Lorenzo in Damaso erbaute. Eines besonderen Rufes erfreut sich mit Recht der auf unserer Tafel mitgetheilte Hof des Gebäudes, der in den beiden unteren Geschossen von schlanken Säulenarcaden umgeben ist, während das obere, geschlossene Stockwerk eine korinthische Pilasterordnung und zwei der Untertheilung entsprechende Reihen kleiner Fensteröffnungen zeigt. Die schmalen Seiten des Hofes, von denen die Ansicht eine vorführt, haben fünf, die andern beiden acht Arcaden. Das Ganze wirkt nur durch die eleganten Verhältnisse der Stockwerkshöhen und Gliederungen, ohne jeden weiteren Aufwand schmückender Zuthaten. — P. Letarouilly, Édifices de Rome moderne, Vol. I, pl. 85.

Fig. 3. **Innere Ansicht der Loggia der Farnesina, von Baldassare Peruzzi.** — Als ein Muster des kleineren Palast- oder Villenbaues geben wir Baldassare Peruzzi's im Jahre 1509 erbaute Farnesina zu Rom. Die Abbildung zeigt die berühmte Halle des unteren Geschosses, welche, mit den Fresken Rafael's geziert, einen Verein von Architektur und malerischer Decoration darbietet, wie ihn die neuere Zeit nur selten in solcher Voll-

kommenheit wieder erreicht hat. Die jetzt geschlossene Halle öffnete sich ursprünglich durch fünf Arcaden, deren Bögen auf schlanken Pfeilern ruhen; die Wände sind durch Nischen, Pilasterverkröpfungen und ein fein profilirtes Gesims gegliedert, über dem eine Reihe halbkreisförmiger Fenster sichtbar wird. Die Decke hat die Form eines sogenannten Spiegelgewölbes, dessen Fläche die beiden grossen (1518—20 entstandenen) Gemälde, das Gericht der Götter über Psyche's Aufnahme in den Olymp und die Vermählung derselben mit Amor beim grossen Göttermahle zieren, welche nach Rafael's Entwürfen von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt wurden; die Stichkappen schmücken Amoretten, die zwischen diesen liegenden trapezoïdischen Flächen (Pendentifs) Gruppen von Göttergestalten und Genien. Die inneren Flächen der Arcadenbögen, sowie die Umgrenzungen der Deckenfelder, sind von der Hand des als Decorateur von Rafael auch in den Loggien des Vaticans beschäftigten Giovanni da Udine mit prächtigen Blumengewinden und Fruchtschnüren ausgestattet. — P. Letarouilly, Édifices de Rome moderne, Vol. I, pl. 102.

Fig. 4. **Façade des Palazzo Pandolfini zu Florenz, von Rafael.** — Der grosse Meister, dem wir eben zuerst als Maler begegnet sind, war, wie fast alle bedeutenden Künstler der damaligen Zeit, in verschiedenen Künsten thätig, und zwar schloss er sich in der Architektur zunächst dem Bramante an. Nur wenige Bauten von ihm sind uns in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten; zu den schönsten und besterhaltenen gehört der in seiner Façade repräsentirte Palazzo Pandolfini zu Florenz, welchen Rafael für einen Bischof dieses Namens bei seiner Anwesenheit in der toskanischen Hauptstadt im Jahre 1515 entworfen hatte, der jedoch erst nach des Meisters Tode seine Vollendung fand. Ein Gebäude von geringem Umfang und der einfachsten Anlage, zeichnet sich der Palast ganz im Sinne der Hochrenaissance vornehmlich durch den Adel seiner Verhältnisse und seine kräftige wohlberechnete Gliederung aus. Er ist zweigeschossig, in jedem Stockwerk mit vier Fenstern, von denen die unteren von Pilastern, die oberen von Säulen eingefasst sind und welche eine abwechselnd giebel- und bogenförmige Ueberdachung haben. Ueber dem mit der Namensinschrift des Besitzers gezierten Friese ruht ein ausnehmend schön profilirtes Hauptgesims. Die Ecken sind in Rustica ausgeführt und springen im unteren Geschoss energisch vor. Zur rechten Seite verlängert sich die Façade in einem Rustica-Portalbau mit Altan. — Quatremère de Quincy, Vie et oeuvres des architectes, Vol. I, pag. 141.

Fig. 5. **Façade eines römischen Palastes, von Vignola.** — Giacomo Barozzi da Vignola (1507—1573) gehörte als Theoretiker zu den einflussreichsten Künstlern seiner und der folgenden Zeit und hat auch als praktischer Architekt einige nicht unbedeutende Werke geschaffen. Dahin gehört die mitgetheilte Façade eines kleinen Palastes, der sich in der Nähe der Piazza Navona zu Rom befindet und jene zwar etwas trockene, aber geschmackvolle und maasshaltige Anwendung antiker Bauformen zeigt, wie sie von Vignola in seinem Lehrbuch der Ordnungen auch theoretisch empfohlen wurde. Die Façade hat drei Stockwerke, deren unteres sich in einem rundbogig überwölbten Hauptportal und zwei niedrigeren Seitenthüren öffnet. Die Mauern sind mit vier dorischen Halbsäulen ausgestattet, über denen ein kräftig ausladendes dorisches Gesims lagert. Es folgt das Mittelgeschoss, mit seinen ionischen Halbsäulen, den hohen, mit Voluten und Vasen gezierten Fenstern und dem reich decorirten Gesims, endlich das niedrige Oberstockwerk mit seinen drei kleinen Fenstern in schmuckloser Wandfläche und einem Gesims mit hoher Konsolenreihe als Abschluss. — Letarouilly, Édifices de Rome, Vol. I, pl. 37, Fig. 2.

Fig. 6. **Ansicht der Villa Medici zu Rom, von Annibale Lippi.** —

Diese Ansicht der gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Annibale Lippi erbauten Villa Medici führt uns ein Beispiel der Casini in den grossen römischen Villenanlagen vor, welche, im Gegensatz zu der classischen Einfachheit der städtischen Paläste, durch eine mannigfaltigere Gruppirung und reichere Decoration, besonders durch Hinzuziehung statuarischen Schmuckes zu wirken pflegen. Die Villa liegt auf dem Monte Pincio, unweit der Kirche S. Trinità del Monte, und dient jetzt als Sitz der Académie de France. Unsere Abbildung zeigt die dem Garten zugekehrte Rückseite des Gebäudes. Der Bau erhebt sich in seinem mit Thürmen ausgestatteten Mitteltheil zu beträchtlicher Höhe und öffnet sich im Untergeschoss durch eine von gekuppelten Säulen getragene Loggia, zu der eine Doppeltreppe hinanführt. Zahlreiche Statuen und Reliefs, welche die Nischen und Wandflächen füllen, zeugen von der Kunstliebe der Familie, welche den Bau gegründet. — Percier et Fontaine, Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, Paris 1809, Pl. X.

Fig. 7. **Hof des Palastes Sauli zu Genua, von Galeazzo Alessi.** — Es konnte nicht fehlen, dass die von Rom ausgegangene Bauweise auch in den übrigen Städten Italiens Nacheiferung erweckte. Gegen Ende des Jahrhunderts entfaltet das mächtige Genua seine vornehmlich in schönen Hof- und Treppenanlagen unvergleichliche Palastarchitektur. Unter den Meistern, die dort wirkten, nimmt Galeazzo Alessi von Perugia (1512—1572) eine der ersten Stellen ein. Sein mit Bramante's und Vignola's hoher Einfachheit wetteifernder Geist leuchtet aus keinem Werke glänzender hervor, als aus dem durch Anlage und Durchbildung gleich ausgezeichneten Palazzo Sauli, dessen ursprüngliche Gestalt in neuerer Zeit leider zerstört worden ist. Wir geben von demselben den berühmten Hallenhof, einen mässig grossen, von doppelten Arcaden umgebenen Raum, in der ursprünglichen Anlage von grossartig einfacher, imposanter Wirkung. Die auf energisch gegliederten Gebälkstücken ruhenden Arcadenbögen werden von monolithen Marmorsäulen gestützt. Zwischen den Bögen und in den Nischen der Hinterwände sind Büsten und Statuen aufgestellt. — Quatremère de Quincy, a. a. O., Vol. I, pag. 289.

Fig. 8 und 9. **Kirche del Redentore zu Venedig, von Palladio.** — Der Meister, in dem die stärkste Seite der Hochrenaissance, der Sinn für grossartige Anordnung und einfache Gliederung der Massen, am Schlusse der Periode noch einmal in voller Klarheit hervortritt, ist Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580). Sein Bestreben war auf möglichst strenge Anwendung der antiken Architekturformen gerichtet, aber dabei verstand er es meisterhaft, den architektonischen Organismus der Antike mit den Aufgaben seiner Zeit, auch den dem Alterthume fern liegenden, zu verschmelzen. So bei der vorstehend abgebildeten Kirche del Redentore in der Giudecca zu Venedig, dem schönsten von Palladio's Kirchenbauten. Der strenge Classiker spricht sich besonders klar in der Façade (Fig. 8) aus. Ein Porticus mit zwei Säulen zwischen zwei Pilastern von compositer Ordnung mit hohem Giebel bildet das Mittelstück. Zu dem ebenfalls mit einem Giebel bekrönten Eingang führt eine breite, von Balustraden eingefasste Treppe hinan. Die Wände zu beiden Seiten des Eingangs sind durch Nischen mit Statuen belebt. Ueber dem Giebel des Porticus erhebt sich eine Attika mit leichtem Consolengesims und zu beiden Seiten sind Halbgiebel an den Mittelbau angelegt. Ueber dem Ganzen steigt dann die schöngerundete Kuppel mit ihrer von aufrecht stehenden Voluten umgebenen Laterne empor. Rechts und links davon im Hintergrunde stehen zwei spitze Thürme. Die Disposition des Innern ist aus dem Grundriss (Fig. 9) zu ersehen. An das einschiffige Langhaus legen sich zwei Reihen von Kapellen, die sich gegen den Mittelraum durch rundbogige Arcaden

öffnen und unter einander durch kleine Thüren verbunden sind. Die Pfeiler zwischen den Arcaden sind durch je zwei übereinander liegende Nischen zwischen glatten korinthischen Säulen belebt. Ein auf einem einfachen Gebälk ruhendes Tonnengewölbe, in welches zu beiden Seiten drei Rundbogenfenster einschneiden, spannt sich über dem Schiff aus. Daran stösst dann der quadratische Kuppelraum mit zwei grossen Halbrundnischen an den Seiten und einer halbkreisförmig um den Altar herumgeführten Säulenstellung, welche in den rückwärts liegenden Mönchschor einen prächtigen Durchblick gewährt. Die Details sind höchst einfach und edel. Als eine Absonderlichkeit ist die Schwellung und Verjüngung der Pilaster hervorzuheben. Der Bau fällt in das Jahr 1576. — Le fabbriche di Venezia, Vol. I, part. 1.

Fig. 10. **Façade der Kirche S. Giorgio de' Greci zu Venedig, von Jac. Sansovino.** — Jacopo Tatti, gen. Sansovino (1477—1570) nimmt durch seine dem Decorativen zugewandte Richtung eine besondere Stellung unter den Meistern der Hochrenaissance ein. Der Hauptschauplatz der Thätigkeit des aus Florenz gebürtigen Künstlers war Venedig und man schreibt jene Eigenthümlichkeit seiner Werke gewiss mit Recht dem Einfluss der dort herrschenden Sinnesweise zu. Die hier abgebildete Façade der Kirche S. Giorgio de' Greci steht zu dem einschiffigen tonnengewölbten Innenraum in keiner organischen Beziehung und macht mit ihren zwei Reihen von Pilastern, giebelbekrönten Nischen und dem verschnörkelten Aufsatz einen mehr kleinlichen als gefälligen Eindruck. Der ganze Bau ist aus istrischem Stein aufgeführt und zwar mit jener Sorgfalt und Feinheit der Marmorarbeit, welche alle venetianischen Denkmäler auszeichnet. Die Vollendung fällt in das Jahr 1550. — Le fabbriche di Venezia, Vol. I, part. II.

Fig. 11. **Seitenfaçade der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, von Jac. Sansovino.** — Die Neigung des Meisters zu üppiger und zierlicher Decoration zeigt sich in dem weltberühmten Gebäude der im Jahre 1536 begonnenen Bibliothek von S. Marco verbunden mit einer strengeren Gliederung der Massen und den antiken Säulenordnungen, wie sie die Meister der römischen Schule zu verwenden pflegten. Die Abbildung führt uns eine der schmalen Seiten des Palastes vor, welche rechts dem Meere, links dem Campanile di S. Marco zugewendet sind. Sie zerfällt in zwei Stockwerke, von denen das untere sich gegen den Platz in Pfeilerarcaden öffnet, zwischen denen dorische Halbsäulen als Träger des Gebälks fungiren. Das zweite Stockwerk zeigt die ionische Ordnung, sowohl an den Halbsäulen der Pfeiler, als auch an den zierlichen Stützen der Fensterarcaden, und hat als Abschluss ein reichgegliedertes Gebälk, in dessen hohem, mit Putten, Masken und Guirlanden geschmücktem Friese kleine, längliche Fensteröffnungen angebracht sind. Das Dach umgibt eine Balustrade, welche mit Pyramiden und Statuen ausgestattet ist. Diese letzteren, sowie die andern zahlreichen statuarischen Ornamente, sind von Sansovino's besten Schülern ausgeführt. Der Meister erlebte die Vollendung des Werkes nicht; dasselbe wurde jedoch streng nach seinem Plane von Scamozzi fortgesetzt und 1582 seiner Bestimmung übergeben. — Le fabbriche di Venezia, Vol. I, part. I.

Tafel 71. A.

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **S. Maria della Consolazione zu Todi.** — Wir beginnen die Abbildungen dieser Ergänzungstafel mit einem Gebäude, welches früher für ein Werk Bramante's gehalten wurde, und auch sicher durch dessen Centralbauten hervorgerufen worden ist. Ueber einem Quadrat von c. 50′ Weite erhebt sich auf hohem kreisförmigem Tambour eine schlanke Kuppel, welche bis zur Laterne c. 146′ Höhe misst. An diesen Mittelraum schliessen sich vier kreuzförmig gestellte Absiden an, drei polygon mit Eingängen in der Mitte, die vierte halbkreisförmig für den Chor. Das Aeussere wie das Innere ist durch eine zweigeschossige Pilasterordnung von schönen Verhältnissen und eleganter Detailirung gegliedert. In den Details bemerkt man noch Motive der Frührenaissance. Das Ganze ist aus vortrefflichem Apenninkalkstein gebaut. — P. Laspeyres, S. Maria della Consolazione zu Todi, Berlin 1869, Bl. IV; vergl. Giornale di erudizione artistica, Vol. I, fasc. 1.

Fig. 2. **Klosterhof bei S. Maria della Pace in Rom, von Bramante.** — Unzweifelhaft Bramante's eigenes Werk, und zwar das erste, welches er in Rom schuf, ist der schöne Klosterhof bei S. Maria della Pace, eine Widmung des Cardinals Olivieri Carafa aus dem Jahre 1504. Das quadratische Atrium ist mit einer zweigeschossigen Halle umgeben, unten mit Kreuzgewölben, oben — wie unsere Abbildung zeigt — mit flacher Decke, welche von Pfeilern und korinthischen Säulen getragen wird. Das Motiv dieser Säulen, welche auf den Scheiteln der Bögen des unteren Geschosses ruhen, brachte Bramante aus seiner lombardischen Heimath mit. In Verhältnissen und Details athmet das reizvolle Werk noch den Geist der Frührenaissance. — Letarouilly, Édifices de Rome, I, pl. 66.

Fig. 3. **Hof des Palazzo Massimi in Rom, von Baldassare Peruzzi.** — Den Erbauer der Farnesina (Taf. 71, Fig. 3) repräsentiren wir hier noch durch den schönen Säulenhof des Palazzo Massimi, eines der edelsten, ganz von classischem Geist erfüllten Werke der Hochrenaissance. Unsere Ansicht ist vom Hintergrunde des Hofes aus genommen. Wir sehen die doppelte Säulenhalle, durch welche sich Eingangs- und Rückseite des Hofes öffnen, darüber den niedrigen Aufbau mit dem reichen Kranzgesims. Die unteren Säulen sind dorischer, die oberen ionischer Ordnung. Ueber der Halle im Vordergrunde unseres Bildes bemerken wir den Ansatz der gewölbten Decke, welche wie die flache Decke der oberen Halle prächtige Reliefornamente trägt. — Letarouilly, a. a. O., III., pl. 290.

Fig. 4. **Hof des Palazzo Farnese in Rom.** — Auf das zierliche Werk Peruzzi's lassen wir den grossartigen Hofbau des Palazzo Farnese folgen, welchen Michel Angelo mit seinen, dem antiken Marcellustheater nachgebildeten, stolzen Pfeilerhallen umgab. In zwei Geschossen umgeben diese offenen Bogenhallen den quadratischen Hofraum, im unteren Stock mit Halbsäulen toskanischer Ordnung, im oberen mit ionischen Halbsäulen ausgestattet. Der untere Fries ist mit Waffen, der obere mit Masken und Fruchtschnüren verziert. Das Ganze athmet den Geist der altrömischen Architektur. — Das dritte, geschlossene Stockwerk rührt nicht mehr von Michel Angelo, sondern wahrscheinlich von Giacomo della Porta, dem Erbauer der Loggia an der Rückseite des Palastes, her. — Letarouilly, Édifices de Rome, II, pl. 136.

Fig. 5 und 6. **Grundriss und Durchschnitt der Villa Madama bei Rom.** — Zu der oben mitgetheilten Villa Medici (Taf. 71, Fig. 6) fügen

wir hier ein zweites Beispiel jener prächtigen römischen Villenanlagen hinzu, welche durch die stilvolle Vereinigung landschaftlicher und künstlerischer Schönheit als unübertroffene Muster ihrer Gattung dastehen. Es ist die am östlichen Abhange des Monte Mario unweit vom Tiber gelegene Villa Madama, ursprünglich Medici. Rafael hatte dazu für den Cardinal Giulio de' Medici (später Clemens VII.) den Plan gemacht, dessen Ausführung dann von Giulio Romano und Giovanni da Udine begonnen wurde. Der Bau war noch unvollendet, als ihn Cardinal Pompeo Colonna nach der Erstürmung Roms im Mai 1527 anzünden liess. Etwa 1530 wurde er durch Antonio da Sangallo d. J. für Clemens VII. nach theilweise verändertem Plan wieder hergestellt, jedoch nicht ganz ausgebaut. Unser Grundriss (Fig. 5) zeigt links den unvollendet gebliebenen grossen runden Hof, von dem man durch ein hohes tonnengewölbtes Vestibül in die Loggia gelangt, welche sich gegen den Garten öffnet. Die Lage des Gartens am Bergabhang und die zu dem grossen Bassin herabführende Terrassenanlage mit ihren Grotten und Nischen sind aus unserem Durchschnitt (Fig. 6) ersichtlich. Das Innere ist mit reizvollen Arabesken und mythologischen Gemälden von Giovanni da Udine und Giulio Romano geschmückt. — Percier et Fontaine, Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome etc., pl. 39 ff.; Gruner und Hittorf, Fresco decorations etc. in Italy, I, 6.

Fig. 7. **Façade des Palazzo Bartolini zu Florenz.** — Eine der schlichtesten und edelsten kleineren Palastfaçaden der florentinischen Hochrenaissance besitzt der hier mitgetheilte Palazzo Bartolini (jetzt Hotel du Nord) von Baccio d'Agnolo (1462 — 1543). Portal und Fenster sind mit Pilastern und antikem Rahmenwerk ausgestattet und mit flachen Segmentbögen und Giebeln bekrönt. Der Meister soll wegen dieser zuerst von ihm gewagten Anwendung des Giebels bei Thür- und Fensterbekrönungen von seinen Zeitgenossen verspottet worden sein. Die mit Sgraffito verzierten Wandflächen sind im ersten Stock ausserdem durch Nischen mit Statuen belebt. Ein nicht sehr glücklich ausgefallenes Gesims bildet den Abschluss. — Grandjean de Montigny et Famin, Architecture Toscane, pl. 63.

Fig. 8. **Façade des Palazzo Bevilacqua in Verona.** — Die Hochrenaissance Verona's repräsentiren wir durch zwei Werke des in Rom gebildeten Micchele Sanmiccheli (1484—1559). Zunächst durch den imposanten Palazzo Bevilacqua, dessen reich ausgestattetem oberen Stockwerk mit seinen abwechselnd grossen und kleineren Oeffnungen zwischen spiralförmig cannelirten Säulen ein Motiv römischer Triumphalbaukunst zu Grunde liegt, während zu dem unteren Geschoss mit den derben Fensterbrüstungen und der an Flächen und Gliederungen gleichmässig durchgeführten Rustica das Beispiel des in seinem Aeusseren unvollendet gebliebenen Amphitheaters von Verona das Vorbild abgegeben zu haben scheint. — Nach einer Skizze von M. Nohl.

Fig. 9. **Durchschnitt der Cappella Pellegrini bei S. Bernardino zu Verona.** — Die Kirchenbauten Sanmiccheli's vertritt in würdigster Weise die schöne Rundkapelle Pellegrini bei S. Bernardino zu Verona. Auch hier klingt in der Wandgliederung des unteren Geschosses wieder der Triumphalstil der alten Römer durch. Die Lösung ist im Uebrigen eine durchaus selbstständige, und zeugt in Verhältnissen und Gliederungen, sowie besonders in der ungemein edlen Behandlung der Ornamente, von einem feinen und classisch durchgebildeten Künstlergeist. — B. Giuliari, La Cappella Pellegrini. Verona 1817.

Fig. 10. **Inneres von S. Maurizio in Mailand.** — Am Schluss fügen wir hier noch das Werk eines mailändischen Schülers des Bramante, Giovanni Dolcebuono, an, welches seinen Ruhm zwar vornehmlich dem herrlichen Freskenschmuck Luini's verdankt, aber auch als reines Architektur-

werk wegen des Adels seiner Verhältnisse und seiner Durchbildung einen hohen Werth beanspruchen darf. Das einschiffige Langhaus ist unten durch Kapellenreihen erweitert, welche sich durch grosse Rundbögen öffnen: darüber läuft eine Galerie mit kleineren, zwischen Architrave eingespannten Bögen auf zierlichen Säulen hin. Dorische Pilaster und fein profilirte Gesimse bilden die Umrahmungen. Ein Kreuzgewölbe mit leichtem Rippenwerk macht den Abschluss. — G. Lasius, Die Baukunst, Lief. 15 und 16.

Tafel 71. B.

ITALIENISCHE DECORATION.

Decke aus dem Appartamento Borgia im Vatican. — Giovanni da Udine, den wir bereits bei Besprechung der Malereien in der Farnesina (vgl. Taf. 71, Fig. 3) als Gehülfen Rafael's und Urheber der berühmten Decoration der vaticanischen Loggien (vgl. Taf. 79. A, Fig. 10—15) genannt haben, schmückte in ähnlicher Weise im Verein mit Rafael und Perin del Vaga auch die grosse Gewölbedecke des ersten Saales im Appartamento Borgia des Vaticans, von der unsere Abbildung ein Stück veranschaulicht. Es ist ein flaches Gewölbe, in dessen Mitte vier meisterhaft in einen Kreis hineincomponirte schwebende Victorien die Insignien der päpstlichen Herrschaft halten. Die kleinen ovalen, segmentförmigen und quadratischen Felder der Decke sind dann mit den sieben Planetengottheiten und den Zeichen des Thierkreises ausgefüllt. Die Venus auf ihrem Taubenwagen, Stier und Schütze, sowie der Sonnengott mit seinem Viergespann werden auf unserem Farbendruck ersichtlich, nur in etwas anderer Zusammenstellung als auf dem Original. Die Ecken des Gewölbes, die Zwickel und Lünetten sind mit reichen Trophäen und Arabesken, theils in Stuck, theils in Malerei und Vergoldung ausgeschmückt. Die Inschrifttafeln der Trophäen zeigen den Namen Leo's X., auf dessen Befehl Rafael und seine Gehülfen an Stelle der früheren, von Pinturicchio herrührenden Ausstattung, welche in den vier anstossenden Gemächern noch erhalten ist, diese Gewölbedecoration ausführten. Zu den Planetengöttern und Victorien hat der Meister ohne Zweifel selbst die Zeichnungen geliefert, und der gesammte Charakter der Decoration in ihrer edlen maassvollen Pracht trägt den Stempel seines Geistes. — Nach einer Aufnahme von A. Gnauth.

Tafel 72.

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Johannes der Evangelist, Broncestatue von Baccio da Montelupo.** — Die Sculpturwerke der italienischen Hochrenaissance beginnen wir mit der gegen Ende des 15. Jahrhunderts gearbeiteten Broncestatue des Johannes Evangelista von Baccio da Montelupo (1469 bis c. 1533), welche eine der Nischen an Orsanmicchele in Florenz schmückt. Eine mit faltenreicher Gewandung bekleidete, nicht ganz glücklich bewegte Gestalt, blickt der Evangelist sinnend in ein offenes Buch, das seine Linke hält; der Kopf ist von edler markiger Charakteristik. Baccio arbeitete das Werk für eine der florentinischen Gewerbsgenossenschaften, die ihren

Kunstsinn so oft durch derartige Bestellungen bekundet haben. — Cicognara, Storia della scult., Vol. II, taf. LX.

Fig. 2. **David, von Michel Angelo.** — In Michel Angelo Buonarotti (1475—1564) erreicht die italienische Sculptur des 16. Jahrhunderts ihren Höhenpunkt. Die kolossale Statue des David, früher vor dem Palazzo vecchio, jetzt in der Akademie der Künste zu Florenz, ist eines seiner früheren Werke (1502—1504). Er meisselte sie aus einem Block, den ein anderer Bildhauer bereits behauen und dann, da seine Arbeit misslang, unbenutzt liegen gelassen hatte. In 18 Monaten vollendete Michel Angelo sein Werk, und als dasselbe dann öffentlich ausgestellt wurde, beging die Stadt Florenz ein glänzendes Fest, um den Künstler zu ehren. Das Werk zeigt uns einen jugendlichen unbekleideten Körper, in dessen elastischen Formen Schönheit und Kraft mit einander um die Herrschaft streiten. Der Jüngling scheint eben seinen Gegner prüfend in's Auge zu fassen; er hebt mit der Linken schon den Stein empor, während die Rechte noch lässig herabhängt, des bald von ihr auszuführenden Wurfes harrend. Die Durchbildung des Nackten zeugt von hoher Meisterschaft und das Ganze ist trotz jener Beschränkung, die das Material dem Künstler auferlegte, vollkommen frei und lebendig; besondere Bewunderung verdienen der mächtige Hals und das kurz gelockte Haar, das über der Stirn, dem vorwärts dringenden Blicke folgend, in dichten Massen sich aufthürmt. — La Piazza del Granduca co' suoi monumenti, disegnati da Fr. Pieraccia, incisi da G. P. Lasinio e dichiarati da Melchiore Misserini, Firenze 1830, Tav. V.

Fig. 3. **Maria mit dem Kinde, von Michel Angelo.** — Das vorstehende Werk führt uns schon in die Mannesjahre des Künstlers; es gehört zu den Sculpturen der Kapelle der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz, welche Michel Angelo baute und mit bildnerischem Schmucke ausstattete (vgl. Fig. 6), ist jedoch, wegen irgend eines Fehlers im Block oder eines Missgriffes, leider unvollendet geblieben. Namentlich gilt diess von der Figur der Maria, einer Frauengestalt voll zarter, tiefer Empfindung. Ihr rechter Arm ist nur angedeutet; die bauschigen Gewandmassen sind nur flüchtig ausgeführt; der leicht und anmuthig geneigte Kopf ist weiter vorgeschritten. An dem Christuskinde sind besonders die heftige Bewegung und der derbe Gliederbau für den Meister charakteristisch, und nur bei ihm erträglich. Denn er hat es verstanden, diesem herculischen Kleinen, der mit Hast nach der dargereichten Brust der Mutter greift, eine so überzeugende Wahrheit zu geben, dass wir darüber das Gezwungene des Motivs vergessen und uns an dem frischen Naturquell, der hier strömt, erquicken. Cicognara, Storia della scultura, vol. II, tav. LVI; d'Agincourt, Hist. de l'art etc., Sculpt. Pl. XLVII. Fig. 5.

Fig. 4. **Maria mit dem Leichnam Christi, von Michel Angelo.** — In die Jugendzeit des Künstlers fällt die schöne Pietà in S. Peter zu Rom, eine Gruppe von wunderbar geschlossener Composition und innigster Empfindung. Maria, ein Weib von jugendlicher Schönheit, hält den Leichnam Christi im Schooss, mit wehmüthigem Blick das Haupt zu ihm herniederneigend. Die Ausführung ihres reich gefalteten Gewandes und die des fast unbekleideten Christusleichnams sind gleich bewundernswerth. Der Künstler arbeitete das Werk im Auftrage des Cardinals di S. Dionigi in den Jahren 1499—1500. — Erasmo Pistolesi, Il Vaticano descritto ed illustrato, Rom 1829, vol. I, tav. XIII; Cicognara und d'Agincourt, a. a. O.

Fig. 5. **Moses, von Michel Angelo.** — Unter den Werken aus des Meisters späteren Lebensjahren ist eines der grossartigsten die hier abgebildete Kolossalstatue des Moses. Dieselbe gehört zu dem Grabmonumente, welches sich Papst Julius II. bei Michel Angelo bestellte. Es sollte nach des Meisters Plan ein grossartiger architektonisch-plastischer Aufbau

werden, welcher an den Wänden des Unterbaues allein 24 Statuen und oben zu Seiten des Sarkophages und in einer sich darüber erhebenden kapellenartigen Nische wiederum zahlreiche Figuren, zum Theil von doppelter Lebensgrösse, tragen sollte. Viele dieser Statuen sind angefangen und in Frankreich und Italien zerstreut; das Ganze auszuarbeiten wurde der Künstler durch eine Verkettung misslicher Umstände, durch den Tod des Papstes und durch die Riesenmässigkeit des Unternehmens selbst behindert. Nur den Moses nebst den zwei Gestalten der Lea und Rahel führte Michel Angelo mit Unterstützung einiger Gehülfen aus und diese Werke wurden dann dem 30 Jahre nach Julius II. Tode erbauten, von Michel Angelo's Schülern nach seinen Zeichnungen gearbeiteten, kleineren Denkmal angefügt, welches in der Kirche S. Pietro in Vincoli zu Rom aufgestellt ist. Der Moses, eine Gestalt von heroischem Gliederbau, sitzt, den rechten Arm auf die Gesetzestafel stützend, auf einem Felsstück. Das mit kurzem Haupthaar und einem ungeheuren Bart ausgestattete Antlitz wendet sich zur Linken, zürnenden Blickes in die Weite schauend; der linke Arm liegt müssig im Schooss. Den Unterkörper umgibt ein bauschiger Mantel, unter dessen Faltenmassen jedoch der Bau und die Bewegung der gewaltigen Glieder deutlich erkennbar bleiben. Es ist, als wollte die Gestalt sich eben erheben, um den Frevlern gegen das Gesetz den Zorn Jehova's fühlbar zu machen. — Cicognara, a. a. O., Vol. II, tav. LVII.

Fig. 6. **Das Denkmal des Lorenzo Medici, von Michel Angelo.** — Der von Michel Angelo erbauten und mit Bildwerken ausgestatteten Kapelle der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz ist bereits oben (zu Fig. 3) Erwähnung gethan. Der Hauptschmuck derselben sind die Gräber der beiden Mediceer Lorenzo und Giuliano, deren jedes mit der in einer Wandnische sitzenden Statue des Gefeierten und zwei auf dem Deckel des darunter befindlichen Sarkophages ruhenden allegorischen Gestalten geziert ist. Unsere Darstellung gibt das Denkmal des Lorenzo; in voller Rüstung sitzt derselbe mit gekreuzten Füssen, in sinnender Haltung da, die Linke nachdenkend an das Kinn gelegt, die Rechte nachlässig auf den rechten Schenkel stützend; zu beiden Seiten ruhen die allegorischen Gestalten, rechts eine kolossale, von strotzendem Leben erfüllte Männerfigur, die in schöner Haltung ernst herniederblickend auf ein Gewand gelagert ist, links ein blühendes Weib von traurigernstem Ausdruck, mit der Linken den Schleier fassend. Die Figur des Lorenzo wurde ihrer Haltung wegen mit dem Namen „il pensoso“ bezeichnet; die ruhenden Figuren heissen „Morgen- und Abenddämmerung“. Ohne dass wir die Berechtigung dieser allegorischen Benennungen bestimmt nachweisen könnten, bewundern wir in den beiden Gestalten vielmehr den grossartig ernsten Ausdruck feierlicher Melancholie, der schön zu der Haltung des Lorenzo stimmt. Und abgesehen von jedem Inhalt, rein als Gestaltungen der freien Bildnerkraft betrachtet, sind die Figuren der Mediceergräber zu den herrlichsten Schöpfungen aller Zeiten zu rechnen. In ihrer symmetrischen und doch mannigfaltigen Composition, in der schön abgewogenen Gegensätzlichkeit der einzelnen Glieder, in der naturwahren und doch so gewaltig idealen Behandlung der Formen enthüllen sie uns wahre Abgründe künstlerischer Weisheit und Genialität. Ihre Nachbildungen, bis auf die neueste Zeit, sind denn auch unzählbar. — Nach dem Kupferstich von Cornelius Cort mit der Unterschrift: Deposito del Duca Lorenzo di Medici, mit Vergleichung von Cicognara und d'Agincourt, a. a. O

Fig. 7 und 8. **Männliche und weibliche Hermenfigur, von Baccio Bandinelli.** — Unter den Zeitgenossen Michel Angelo's muss der Florentiner Baccio Bandinelli (1487—1559) mehr sein beabsichtigter Nebenbuhler als Schüler genannt werden. Auch er theilte seine Thätigkeit unter mytho-

logisch-allegorische und kirchliche Gegenstände. Die beiden vorstehenden Darstellungen gehören der ersteren Richtung an: es sind zwei vor dem Eingange des Palazzo vecchio aufgestellte Figuren von der Art der antiken Grenzgötter (Termini); sie bestehen jedoch nicht, wie jene gewöhnlich, aus einfachen Pfeilern mit aufgesetztem Kopf, sondern aus ganzen menschlichen Figuren, welche von der Mitte der Schenkel an sich in belaubte Baumstämme verlieren. Der männliche Körper läuft in einen Eichenstamm, der weibliche in einen Lorbeerbaum aus. Die Ausführung der letzteren Figur rührt von Vincenzo del Rossi, einem Freunde Bandinelli's, her. — La piazza del Granduca di Firenze co' suoi monumenti, disegnati da Fr. Pieraccia, incisi da G. P. Lasinio e dichiarati da Melchiorri Misserini, Firenze 1830, Tav. IV.

Fig. 9. **Relieffigur von Baccio Bandinelli.** — Als Bandinelli's beste Werke gelten mit Recht die in vorstehender Abbildung repräsentirten Relieffiguren an der achteckigen Marmorbalustrade, welche den Altarraum unter der Hauptkuppel des Domes zu Florenz einschliesst (vgl. Taf. 57, Fig. 3). Wir bewundern an denselben vor Allem die mannigfaltigen schön erfundenen Stellungen und Gewandmotive, sowie die grosse Kunst in der Benutzung und Ausfüllung des Raumes. Die Reliefs, von denen wir ein Beispiel mittheilen, heben sich flach von weissen Marmorpfeilern ab und stellen die Erzväter, Propheten und andere heilige Männer dar. Nach Bandinelli's ursprünglichem Plan sollten an den Schranken zwischen diesen Tafeln biblische Historien in Marmorintarsia dargestellt werden. Diese sind unausgeführt geblieben, und die Reliefs kamen ebenfalls nicht alle an Ort und Stelle; der Rest wird in der Opera del duomo aufbewahrt. Von den 88 Figuren hat Bandinelli übrigens auch nur einen Theil selbst, andere sein Schüler Giov. Bandini dall' Opera mit sonstigen Genossen ausgeführt. — Molini, La Metropolitana florentina illustrata, Florenz 1820, Tav. XXII.

Fig. 10. **Hercules und Cacus, von Baccio Bandinelli.** — Im ausgesprochenen Wetteifer mit Michel Angelo's David arbeitete Bandinelli die Gruppe des Hercules und Cacus, welche auf der Piazza del Granduca vor dem Palazzo vecchio zu Florenz aufgestellt ist. Hercules hat seinen Gegner eben überwunden und drückt ihn mit der linken Hand am Boden vor sich nieder, während er, noch in Spannung und gleichsam auf neuen Kampf gefasst, mit der Rechten die Keule hält, in die Weite blickend. Der Meister hat offenbar in der Mächtigkeit und Energie der Formgebung mit Michel Angelo zu rivalisiren gestrebt, und die Arbeit zeugt von tüchtigem Studium und virtuoser Meisselführung, wenn auch ihr Gesammteindruck kein fesselnder und erfreulicher genannt werden kann. — La Piazza del Granduca, Tav. V.

Fig. 11. **Medaille von Niccolo Cavallerino.** — Zur Veranschaulichung des Stiles der damaligen italienischen Stempelschneidekunst wählen wir zwei Beispiele, welche von dem tiefgreifenden Einflusse der Antike auf diese Kunstart zeugen. Die vorstehende Darstellung gibt uns den Revers einer auf Guido Rangoni geschlagenen Medaille mit einer allegorischen weiblichen Figur, welche Dreizack und Palmzweig in den Händen haltend, auf einem Stiere dahinjagt. Eine darüber schwebende Victoria ist im Begriff, ihr den Kranz aufzusetzen. Umher steht die Umschrift: Extensio Alarum Dei. Die Medaille ist geschnitten von Niccolo Cavallerino aus Modena, einem als Goldschmied, Medailleur und Bildhauer gleich tüchtigen Meister, von dem auch eine von der Stadt Bologna zu Ehren Kaiser Karl's V. geschlagene Medaille bekannt ist. — Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit von 1429—1840, Berlin 1840, Taf. VII, S. 101.

Fig. 12. **Medaille von Federigo Bonzagna.** — Noch bestimmter, als in dem vorgenannten Werke, tritt in dieser Medaille des Federigo Bonzagna

von Parma aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Einfluss der antiken Münzen auf diese Stempelschneiderschule hervor. Der mitgetheilte Revers enthält die allegorische Darstellung der öffentlichen Sicherheit mit der Umschrift: Securitas Populi Romani. Der Avers trägt das Brustbild des Papstes, zu dessen Ehren die Medaille geschlagen wurde, mit der Inschrift: Pius IIII. Pont. Max. an. IIII. — Bolzenthal, a. a. O, Taf. XV, 154.

Tafel 73.

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Grabmal des Dogen Andrea Vendramin, von Alessandro Leopardo.** — Wie in der Architektur, so kann sich die Schule Venedigs auch in der Plastik an monumentaler Würde und Erhabenheit nicht mit der toskanischen messen. Sie entschädigt uns dafür durch edle Prachtentfaltung und zierliches Detail, das sie in ihren gelungensten Schöpfungen auch einem wohlgegliederten architektonischen Ganzen anzufügen und unterzuordnen weiss. Eine Hauptaufgabe dieser decorativen Plastik war die Ausschmückung der Grabmonumente, mit welchen die reichen Familien Venedigs ihre Kirchen füllten. Das schönste derselben führen wir hier vor in Alessandro Leopardo's (vergl. Taf. 66, Fig. 2) Denkmal des Dogen Andrea Vendramin († 1478) im Chor von S. Giovanni e Paolo. Der aus weissem Marmor aufgeführte Prachtbau gliedert sich in drei Hauptmassen, deren mittlere zwischen zwei uncannelirten, bekränzten Säulen von auffallend starker Schwellung den von leuchterhaltenden Genien und am Unterbau von sieben allegorischen Statuetten der Tugenden umstandenen Sarkophag enthält; zu beiden Seiten standen früher die von Tullio Lombardo gearbeiteten, jetzt im Palazzo Vendramin (Taf. 64. B, Fig. 5) befindlichen Statuen Adam's und Eva's, und auf den Eckvorsprüngen zwei gepanzerte Kriegergestalten. Sockel und Aufsatz sind mit zahlreichen, sinnig erfundenen und reizvoll ausgeführten Reliefs geschmückt, von denen wir die Anbetung des Christuskindes durch den Dogen Vendramin in der Lunette und die auf die Meerherrschaft bezüglichen Genien auf Seethieren am Sockel hervorheben. — Le fabbriche di Venezia, Vol. I, part. II.

Fig. 2. **Basrelief vom Grabmal der Torriani, von Andrea Riccio.** — Sehr merkwürdige Zeugnisse für den Geist der paduanischen Bildnerschule in dieser Zeit sind die broncenen Basreliefs von dem Grabmal, welches Giulio, Giambattista und Raimondo della Torre ihrem Bruder Marcantonio, einem berühmten Arzt, in der Kirche S. Fermo zu Verona durch Andrea Briosco, gen. Riccio (1480—1532) errichten liessen. Diese Reliefs, die im Jahre 1796 von Verona entführt, jetzt die Thür der Salle des Caryatides im Louvre zieren, enthalten eine Reihe auf Krankheit und Tod des Menschen bezügliche Darstellungen. Wir wählen daraus die Darstellung der Krankheit, ein figurenreiches Bildwerk, welches in der Anordnung, Haltung und Gewandung der Gestalten durchaus an römische Vorbilder erinnert. Der Kranke, ein bärtiger Mann, sitzt völlig unbekleidet auf seinem Lager, von zahlreichen hülfeleistenden oder Theilnahme äussernden Frauen umgeben. Links haben sich die Parzen genähert, bereit, den Lebensfaden zu durchschneiden. Im Hintergrunde steht Apollo mit Leyer und Köcher, den Todesgöttinnen mit der erhobenen Rechten winkend. — Clarac, Musée de sculpture antique et moderne, Vol. 1, pl. 47.

Fig. 3. **Phrixos und Helle, Basrelief von Jacopo Sansovino.** — Unter den venetianischen Künstlern des 16. Jahrhunderts war einer der

vielseitigsten Jacopo Sansovino, den wir oben bereits in zwei Bauwerken als Architekten und Decorateur kennen gelernt haben (vgl. Taf. 71, Fig. 10 und 11). Auch das Bildwerk, das wir hier vorführen, schmückt einen nach seinem Plan errichteten Bau, die Loggetta am Campanile di S. Marco zu Venedig, welche um das Jahr 1540 aufgeführt wurde. Das Relief gehört zu dem Bilderschmuck des Sockels und stellt den Augenblick dar, in dem Helle, mit ihrem Bruder Phrixos auf dem goldenen Widder durch das Meer enteilend, in die Tiefe hinabsinkt. Die Composition ist von wahrhaft classischer Einfachheit, ohne sich im Einzelnen sklavisch an die Antike zu binden. Ein frischer und edler Formensinn belebt das reizvolle Werk. — Cicognara, Storia della scultura, Vol. II, tav. LXX.

Fig. 4. **Tod der Jungfrau Maria, Gruppe von Alfonso Lombardi.** — Alfonso Lombardi, eigentlich Cittadella, aus Lucca gebürtig (1487—1536) möge hier als Repräsentant eines in Oberitalien weitverbreiteten, ursprünglich in Modena heimischen Kunstzweiges, der Gruppenbildnerei in Thon, angeführt werden. Die in unserer Abbildung veranschaulichte, im Oratorium bei S. Maria della vita zu Bologna befindliche Gruppe besteht aus zahlreichen, rund in gebranntem Thon gearbeiteten Figuren, welche in ihrer Zusammenstellung sich dem Relief nähern. Die auf dem Todtenbette liegende Maria bildet die Mitte der Composition. Christus und die Jünger umgeben sie, mit lebhaften Geberden ihren Schmerz äussernd. Ein Ungläubiger, der im Vordergrunde rechts am Boden liegt, der Todten den Rücken kehrend, erregt dadurch den Unwillen des einen der Apostel der Art, dass er Miene macht, ein Buch auf den Frevler herabzuschleudern: ein auffallendes Motiv, das der Künstler nur ersonnen zu haben scheint, um leidenschaftliche Bewegung in die Scene zu bringen. Die Durchbildung der einzelnen Gestalten zeugt von echt plastischem und edlem Schönheitsgefühl. — Cicognara, Storia della scultura, Vol. II, tav. LV.

Fig. 5. **Sculpturen der Certosa bei Pavia.** — Der reiche bildnerische Schmuck der Certosa von Pavia wurde auf Taf. 66, Fig. 9 bereits durch eines der schönen Reliefs an der Eingangspforte repräsentirt. Wir fügen hier dazu noch einige der Heiligenfiguren, welche auf der Seite des linken Eckpfeilers der Façade (vgl. Taf. 64, Fig. 5) angebracht sind. Die Figuren stehen in Nischen auf schöngeschmückten Konsolen. Die Pilasterstreifen zwischen ihnen sind mit köstlichen Laubgewinden, aus denen Genien und Engelgestalten hervorwachsen, ausgefüllt. Die Ausführung der Statuen, deren Urheber im Einzelnen nicht mit Sicherheit zu ermitteln sind, fällt in das 16. Jahrhundert. — Durelli, La Certosa di Pavia, Tav. XL.

Fig. 6. **Perseus und die Medusa, Broncegruppe von Benvenuto Cellini.** — Benvenuto Cellini (1500—1572), der weltberühmte Meister der Goldschmiedekunst, war bekanntlich auch als Bildner grösserer Werke in Metall vielfach thätig. Zu seinen besseren Schöpfungen dieser Art, — denn zu der Höhe seiner Decorationsarbeiten hat sich keine seiner Statuen aufgeschwungen — gehört unstreitig die in der Loggia de' Lanzi zu Florenz aufgestellte Broncegruppe des Perseus. Der Held steht, das vom Rumpf getrennte Haupt der Medusa mit der Linken hoch emporhaltend, auf dem auffallend klein und wunderlich gestalteten Leichnam, aus dessen Hals das Blut in Strömen hervorquillt. Der Körper des Perseus ist von feiner, naturalistischer Durchbildung und schlanken Verhältnissen, aber etwas manierirt in der Bewegung. Besonders schön sind die beiden Köpfe. Das Werk wurde 1554 an seinem jetzigen Standort enthüllt. Die Vorgänge beim Guss der Statue hat uns Cellini in seinem Tractat über die Sculptur ausführlich geschildert. — La piazza del Granduca, Tav. X.

Fig. 7. **Statuette vom Piedestal der Perseusgruppe, von Benvenuto Cellini.** — Cellini's Perseusgruppe steht auf einer zierlichen, reich ge-

schmückten Basis, an der unter anderen Figuren auch diese Statuette der Danae mit dem kleinen Perseus in einer Nische angebracht ist. — La piazza del Granduca, a. a. O.

Fig. 8. **Die Nymphe von Fontainebleau, Relief von Benvenuto Cellini.** — Dieses Broncerelief, früher über dem Portal des Schlosses zu Fontainebleau angebracht, jetzt im Louvre zu Paris, wurde von Benvenuto Cellini, wie er in seiner Selbstbiographie erwähnt, bei seiner Anwesenheit in Frankreich für König Franz I. gearbeitet. Es stellt die Nymphe von Fontainebleau dar, eine schlanke jugendliche Gestalt, welche, gestützt auf die Wasserurne, das bekannte Attribut der Flussgottheiten, zwischen den Thieren des Waldes gelagert ist. Sie schlingt den rechten Arm um den Hals eines Hirsches, während das links gewendete Antlitz in die Ferne schaut. — Clarac, Mus. de sculpt. ant. et mod., Vol. I, pl. 46; Cicognara, a. a. O., II, tav. LXVII.

Fig. 9. **Salzfass von Benvenuto Cellini.** — Schliesslich lernen wir den Meister in seiner eigentlichen Sphäre, der Goldschmiedearbeit, an einem der schönsten seiner aus edlem Metall getriebenen Geräthe kennen. Es ist das berühmte Salzfass, welches aus der Ambraser Sammlung, in der es sich früher befand, neuerdings in die Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses zu Wien übergegangen ist. Die beiden oben angebrachten, in Gold getriebenen Figuren stellen den Meeresgott und die Erde dar; zu ihren Füssen bewegt sich allerhand Gethier. Zwischen ihnen liegt eine Barke, die das Salz aufzunehmen bestimmt ist. Der Untersatz ist von Ebenholz und auch mit goldenen Bildwerken ausgestattet, deren einige an die Motive der Figuren Michel Angelo's in der mediceischen Kapelle erinnern (Taf. 72, Fig. 6). Cellini erzählt, wie sehr sich König Franz I., für den er das Salzfass im Jahre 1543 arbeitete, darüber gefreut, wie er selbst es aber wieder mit sich nach Hause genommen habe, um es erst beim heiteren Mahle mit seinen Freunden einzuweihen. — Vita di Benvenuto Cellini ed. Franc. Tassi, Firenze 1829, Vol. II, pag. 256.

Tafel 74.

MALEREI DES LIONARDO DA VINCI UND SEINER SCHULE.

Fig. 1. **Portrait des Lionardo da Vinci, von ihm selbst.** — Mit Lionardo da Vinci (1452—1519) beginnt die Reihe der grossen italienischen Maler der Blüthezeit. Wenn es in jener glücklichen Epoche keine seltene Erscheinung war, dass Ein Mann das Talent für mehrere Künste in sich vereinigte, so muss doch eine Universalität, wie sie Lionardo besass, auch damals wohl zu den Ausnahmen gehört haben. Ausser den bildenden Künsten, der Musik und Poesie, verstand er sich auf alle Zweige der Wissenschaften, die zur Förderung seiner künstlerischen Thätigkeit dienen konnten: auf Anatomie, Mathematik, Mechanik, Physik, Perspective, und in allen kann er sich bahnbrechender Leistungen rühmen. Dabei war er von der Natur mit ungewöhnlicher Kraft und Schönheit ausgestattet, und in diesem wohlgebildeten Körper wohnte ein, wie durch seinen Reichthum ausgezeichneter, so auch von einer mächtigen Thatkraft und Energie des Willens getragener Geist. Das mitgetheilte Portrait, welches sich in der berühmten Sammlung der Malerbildnisse in den Uffizien zu Florenz befindet, aber wohl schwerlich von Lionardo's eigener Hand herrührt, ist unter den Bildnissen in Oel, die wir von ihm haben, das bedeutendste. Es stellt den Meister

in bereits vorgerückten Jahren dar; Bart und Haar sind weiss; trotzdem macht das Antlitz mit seinem ruhigen und milden Ausdruck, der feinen Bildung von Nase und Mund, der warmen Hautfarbe, durchaus keinen greisenhaften Eindruck. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 2. **Das Abendmahl, von Lionardo da Vinci.** — Der ganze Reichthum von Lionardo's künstlerischer Begabung entfaltet sich vor uns in dem berühmtesten seiner Werke, dem Abendmahl, welches er in den Jahren 1496—98 im Refectorium des Klosters von S. Maria delle Grazie zu Mailand in Oel auf einer 28′ langen Wand ausführte. Zum Unglück sollte er eben durch diese Technik den frühzeitigen Ruin des Bildes selbst mit herbeiführen, und eine Reihe von Uebermalungen haben dessen Entstellung so vergrössert, dass wir uns jetzt nur mit Mühe die vergangene Herrlichkeit des Ganzen vergegenwärtigen können. Die beste der alten Copien ist die von Marco d'Oggione, einem Schüler Lionardo's, welche sich gegenwärtig in London befindet und dem berühmten Stich von Rafael Morghen, nach dem unsere Abbildung angefertigt ist, zu Grunde liegt. — Lionardo stellt uns den Augenblick dar, in dem Christus die Worte spricht: „Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch, der mit mir isset, wird mich verrathen.“ Die Jünger werden durch diesen Ausspruch in lebhafte Aufregung versetzt und diese ist nun, wie sie räumlich zur Auflösung der scheinbar gleichmässigen Anordnung der an langer Tafel nebeneinander Sitzenden in vier mannigfach gegliederte Gruppen das Motiv abgab, auch geistig von dem Künstler in einem bewundernswerthen Reichthum von Affecten und Stimmungen entwickelt. Auf der linken Seite des Heilandes offenbaren sich die heftigeren Leidenschaften, Zorn, Entrüstung, Argwohn; die Gruppen zur Rechten dagegen verrathen stumme Trauer, nur von tiefbekümmerten Fragen und leisen Klagen unterbrochen. Christus selbst offenbart mit dem Ausdruck tiefer Betrübniss die ganze Gottergebenheit und Milde seines Wesens. Neben ihm zur Rechten sitzt Johannes mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Auges, das Haupt zu seinem zweitnächsten Nachbar, Petrus, hinwendend, während der nächste, Judas Ischariot, über den Tisch gebeugt und erschrocken darüber, dass er erkannt ist, das scharfe Profil zu dem Meister erhebt; er hält in der einen Hand die Börse, während er die andere der Schüssel nähert, welche zwischen ihm und Christus steht, wie um, den Worten der Schrift zufolge, mit diesem zugleich den Bissen einzutauchen. Bei einer durch den Schreck hervorgerufenen Bewegung hat er das Salzfass umgeworfen, das neben seinem rechten Arme stand. Ausser der Feinheit, mit der diese Verschiedenheit der Seelenzustände abgestuft und charakterisirt ist, weist das Bild selbst in seiner tiefen Zerstörung noch eine Abstufung der Licht- und Farbentöne von der wunderbarsten Wirkung auf. Man beachte ferner die meisterhaft angeordneten Gewänder und besonders die Hände, welche den Ausdruck der Köpfe und Bewegungen durch ihre sprechende Physiognomik unterstützen. Von alledem vermag freilich unsere Abbildung nur eine höchst unzureichende Vorstellung zu geben. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 3. **Reitergruppe, von demselben.** — Diese Darstellung lehrt uns den Meister von einer neuen Seite, als Schilderer dramatisch bewegten Lebens kennen. Der Gonfalionere von Florenz, Pietro Soderini, ertheilte ihm im Jahre 1503 den Auftrag, den grossen Rathssaal des Palazzo vecchio mit einem Wandgemälde aus der florentinischen Geschichte zu schmücken. Lionardo wählte zum Gegenstande seiner Darstellung die siegreiche Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner 1440 den Mailändern lieferten, und ging sofort an die Anfertigung des Cartons. Mit dem Bilde selbst ist er aber nie zu Stande gekommen, da der Grund, den er nach einem neuen Verfahren für seine Oelmalerei sich bereitet hatte, noch während der Arbeit

sich ablöste. Das Wenige, was er davon ausführte, soll noch bis zum Jahre 1513 sichtbar gewesen sein. Länger hielt sich der Carton, so dass Rubens bei seinem Aufenthalt in Florenz eine Gruppe von vier Reitern danach zeichnen konnte, die dann von Edelinck meisterhaft gestochen ist und unserer Abbildung zu Grunde gelegt wurde. Es ist eine Composition voll der wildesten, auf den ersten Blick fast verwirrenden Bewegung. Zwei Reiterpaare sind mit einander im Kampf begriffen. Es handelt sich um eine schon gebrochene Standarte, welche der phantastisch costümirte Reiter zur Rechten, — eine Gestalt von bewundernswerth kühner Erfindung und meisterhafter Durchführung — vor den beiden, von links anstürmenden, Feinden zu retten bestrebt ist. Ein Reiter mit turbanartiger Kopfbedeckung unterstützt ihn, und gegen diesen wendet sich von der andern Seite der behelmte Kämpfer, dessen Visier eine vollständige Gesichtsmaske bildet, mit solcher Wuth des Ansturms, dass selbst die Pferde Theil daran zu nehmen scheinen, mit schnaubenden Nüstern sich in einander verbeissend. Auf der Erde erblickt man drei Krieger, von denen zwei noch im Liegen den Kampf fortführen, während die Rosse darüber hinstampfen. Ein dritter im Vordergrunde rechts sucht sich mit seinem Schilde gegen das zurücksprengende Pferd des Fahnenträgers zu schützen. Es muss hinzugefügt werden, dass der Stich nach der Rubens'schen Copie en contrepartie gefertigt ist, wesshalb die Kämpfer das Schwert mit der Linken halten. — Nach dem Stich von Edelinck.

Fig. 4. **Portrait der Mona Lisa, von demselben.** — Unter den Portraitbildern Lionardo's ist das Brustbild der Mona (Madonna) Lisa, Gemahlin des Francesco del Giocondo, eines Freundes des Malers, das bewundernswertheste. Der Meister erreichte in ihm den höchsten Grad jener feinen, seelischen Charakteristik, die seine Bildnisse überhaupt auszeichnet, und von der Sorgfalt, mit der das Bildniss gemalt ist, mag der Ausspruch des Künstlers selbst Zeugniss ablegen; dass er vier Jahre lang daran gearbeitet habe, das Werk jedoch trotzdem für unfertig halte. Wir geben nur einen Theil der Figur, die von landschaftlichem Hintergrunde sich abhebt. Das Bild befindet sich im Louvre. — Nach dem Stich von F. A. Allais.

Fig. 5. **Christus mit den Schriftgelehrten, aus der Schule Lionardo da Vinci's.** — Das vorstehende Bild ist in zwei Exemplaren vorhanden, von denen das eine sicher als Copie eines späteren Malers, das andere, in der Nationalgalerie zu London befindliche und auf unserer Tafel dargestellte, auch nur als ein Werk der Schule Lionardo's zu betrachten ist; und zwar schreibt man neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit seine Ausführung dem Bernardino Luini zu (vgl. Fig. 9). Die Composition rührt wohl von Lionardo selbst her. Das Bild stellt den jugendlichen Christus unter den Schriftgelehrten dar: eine Gruppe scharf gezeichneter Charakterköpfe, welche besonders durch den Gegensatz des milden, jugendlich idealen Christusantlitzes gegen den fast mürrischen Ernst der Schriftgelehrten ein eigenthümliches Interesse erhält. Solche Contraste hat Lionardo häufig dargestellt. Die Modellirung der Köpfe ist höchst sorgfältig, die Farbe in den Fleischtheilen wie in der Gewandung frisch und blühend. — Nach dem Stich von Bovi, unter Vergleichung des Stiches von G. B. Leonetti.

Fig. 6. **Heilige Familie, aus der Schule Lionardo da Vinci's.** — Auch dieses, im Louvre befindliche und unter dem Namen „Vierge aux rochers" bekannte Madonnenbild ist von einem Schüler nach Lionardo's Composition ausgeführt. Es zeigt uns Maria mit dem Christuskinde, dem kleinen Johannes und einem Engel in einer felsigen Landschaft zu anmuthiger Gruppe vereinigt. Maria kniet dem Beschauer zugewendet am Boden, das Anlitz von leichten Locken umhüllt. Vor ihr sitzt das Christuskind, den kleinen Johannes, den Maria liebevoll umfasst, mit der erhobenen

Rechten segnend. Ein bekleideter Engel mit Flügeln kniet im Rücken des Christuskindes, die eine Hand an seinen kleinen Schützling legend, während die andere auf Johannes hinüberweist. Durch die Felsen des Hintergrundes blickt man in ein Thal hinab, durch das sich ein Fluss schlängelt. — Nach dem Stich von Desnoyers.

Fig. 7. **Maria mit dem Kinde, von Francesco Melzi.** — Es gibt nur wenige Bilder, welche mit Sicherheit dem Francesco Melzi, einem vornehmen Dilettanten, zugeschrieben werden können. Auch bei dem hier vorgeführten Werke, dem Fragment einer kolossalen Frescomalerei zu Vaprio, 18 Miglien von Mailand, steht seine Autorschaft durchaus nicht gegen jeden Zweifel fest. In der Behandlung des Helldunkels, dem leichten Wurf der Haare und den Zügen der Maria kommt das Bild dem Stile Lionardo's sehr nahe. Man hat neuerdings dessen eigene Hand darin erkennen wollen. Das Bild stammt aus dem Jahre 1507. — Ignazio Fumagalli, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811.

Fig. 8. **Die h. Barbara, von Giov. Ant. Beltraffio.** — Der Meister dieses im Berliner Museum befindlichen Bildes schliesst sich, obwohl auch er ein Schüler Lionardo's ist, doch im Ganzen mehr den älteren lombardischen Meistern an. So in diesem Gemälde der h. Barbara, einer Figur von grosser Einfachheit der Zeichnung und bedeutendem Ausdruck. Das Bild ist auf Holz gemalt, und misst 5′ 5″ Höhe und 3′ 3″ Breite. — Nach dem Stich von Joseph Caspar.

Fig. 9. **Die h. Lucia, von Bernardino Luini.** — Der liebenswürdigste Schüler des Lionardo ist Bernardino Luini (vgl. Fig. 5), aus dessen Fresken in der Kirche S. Maurizio (Monastero maggiore) zu Mailand die vorstehende Figur der h. Lucia ausgewählt ist. In den Linien von der höchsten Anmuth und Abrundung, besitzt dieselbe namentlich auch jene stille Seligkeit und Milde des Ausdrucks, sowie die feinen, von schön herabwallenden Locken eingerahmten Gesichtszüge, welche den Köpfen Luini's und denen seines Meisters Lionardo eigen zu sein pflegen. — Nach dem Stich von Fumagalli, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia.

Tafel 75.

MALEREI DES CORREGGIO UND SEINER SCHULE.

Fig. 1. **Portrait des Antonio Allegri da Correggio.** — In Antonio Allegri da Correggio (c. 1494—1534) lernen wir den zweiten jener um den Beginn des 16. Jahrhunderts blühenden grossen Maler und mit ihm wieder eine neue, in sich geschlossene, durch den Meister selbst zur höchsten Vollendung geführte Richtung der italienischen Kunst kennen. Unglücklicherweise ist sein Charakterbild in der Geschichte durch ein trügerisches Gewebe von Sagen verdunkelt, denen es erst die jüngste Zeit wieder zu entwinden versucht hat. Mit dem Bilde seiner körperlichen Erscheinung steht es noch schlimmer; wir kennen kein sicher beglaubigtes Portrait von ihm. Das vorliegende soll nach einer Zeichnung copirt sein, welche sich jetzt in der Ambrosiana zu Mailand befindet. Gegen die Authenticität spricht schon der Umstand, dass das Bild einen runzeligen alten Mann darstellt, während Correggio schon im 40. Lebensjahre starb. — Nach dem Stich in der Florentiner Ausgabe des Vasari v. J. 1767.

Fig. 2. **Die h. Familie mit dem h. Hieronymus, von Correggio.** — Wir beginnen die Reihe der Werke Correggio's mit dem Bilde der h. Fa-

milie mit dem h. Hieronymus, welche ursprünglich in der Kirche S. Antonio Abbate zu Parma aufgestellt, unter Napoleon I. nach Paris entführt, sich gegenwärtig in der Galerie zu Parma befindet. Unter einem Zeltdach im Walde sitzt Maria mit dem Kinde im Schooss; ein Engel hält diesem ein aufgeschlagenes Buch vor, welches das Kind zu beschäftigen scheint. Auf der andern Seite kniet die h. Magdalena, durch das Salbenbüchslein in der Hand des hinter ihr stehenden Engels bezeichnet, und neigt mit einer anmuthigen Bewegung das Haupt, um den Fuss des Kindes zu küssen. Ihr gegenüber steht der h. Hieronymus (nach dem das Bild den Namen der Madonna di S. Girolamo trägt), eine kräftige, nur mit einem leicht umgeschlagenen Tuch bekleidete Gestalt, in auffallend gebrechlicher Stellung; neben ihm der Löwe. Die malerische Wirkung des Bildes zeugt von der grössten Meisterschaft. Das Ganze ist wie in schimmernden Lichtglanz getaucht. Man hat dem Bilde daher den Namen „der Tag“ gegeben, im Gegensatz zu des Meisters berühmtem Bilde der „Nacht“ in der Dresdener Galerie. Die Blüthe des Ganzen ist die Gestalt der Magdalena, „das Vollkommenste nicht bloss von Correggio's Werken, sondern von der Malerei überhaupt“, wie der Engländer Wilkie sich ausgedrückt hat. Correggio malte das Bild im Jahre 1523. — Nach dem Stich von Agostino Caracci.

Fig. 3. **Maria mit dem Kinde, genannt la Zingarella, von demselben.** — Durch einen gleichen Zauber des Colorits und durch die zarteste Behandlung feiner menschlicher Züge ist auch dieses Bild, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, ausgezeichnet. Man blickt in eine eng begrenzte Waldgegend, die von einem Kaninchen und dem Vogel in den Zweigen des hinter der Maria befindlichen Busches belebt ist. Die Mutter ist auf die Erde niedergekauert und drückt das ermattete Kind mit sorgenvollem Blicke an die Brust. Die Schwäche des Kindes ist ausser durch die geschlossenen Augen auch in dem schlaff herabhängenden Aermchen auf das Rührendste ausgedrückt. Das Antlitz der Maria hat jenen zarten Anhauch stiller Wehmuth, wie sie nur das Mutterherz bei den Leiden des Kindes zu empfinden vermag. Ueber ihrem Haupt schwebt ein Engel; andere, zwischen Wolken, sind auf unserem Stich nicht sichtbar. Den Namen la Zingarella (Zigeunerin) hat das Bild nach dem eigenthümlichen Kopfputz der Maria, durch welchen der Künstler wohl eine Art morgenländischen Costüms andeuten wollte, erhalten. Das früher in der Galerie Farnese befindliche Bild ist gegenwärtig im Museum von Neapel. — Nach dem in geschabter Manier ausgeführten Stich von Earlom.

Fig. 4. **Johannes der Evangelist, von demselben.** — Wir betrachten jetzt einige der monumentalen Malereien Correggio's. Das vorstehende Bild gehört zu den Fresken, welche er in den Jahren 1521—1524 in der Benedictinerkirche S. Giovanni zu Parma malte, und stellt den Evangelisten Johannes, eine der vier in den Pendentifs der Kuppel angebrachten Figuren, dar. Der durch den jugendlich schönen Kopf und den Adler zur Seite bezeichnete Evangelist scheint eben damit beschäftigt zu sein, dem ihm mit gespannter Aufmerksamkeit zuhörenden heil. Augustinus die in dem auf seinem Schoosse liegenden Buch enthaltenen Worte auszulegen. In den Wolken, auf denen beide sitzen, treiben Engelknaben ihr Spiel. — Nach dem Stich von Toschi.

Fig. 5. **Der h. Hilarius, von demselben.** — Dieses Gemälde gehört zu den, in den Jahren 1526—1530 entstandenen, Fresken in der Kuppel des Domes von Parma. Die Kuppel selbst enthält eine leidenschaftlich bewegte Darstellung der Himmelfahrt Mariä, die vier Pendentifs die vier Schutzheiligen der Stadt Parma: Johannes den Täufer und die hh. Bernhard, Thomas und Hilarius. Letzteren gibt unsere Abbildung: eine auf dichten, von Engeln getragenen Wolken sitzende Gestalt, in starker Ver-

kürzung. Die Engel erscheinen hier als Knaben von vorgeschrittenem Alter; maassvoll bewegt, schweben sie mit dem Heiligen in sanftem Zuge nach oben. — Nach dem Stich von Toschi.

Fig. 6. **Das Bad der Leda, von demselben.** — Eines der reizvollsten, durch ihre naive Sinnlichkeit entzückenden Bilder Corregio's aus dem mythologischen Stoffkreise ist die Leda im Berliner Museum, hier in einem Bruchstück nach der alten guten Copie dargestellt, welche sich im Besitz der Familie Rospigliosi (früher Colonna) zu Rom befindet. Wir sehen zwei Gespielinnen der Leda beim Bade durch zwei Schwäne überrascht, von denen der eine eben auf die Badende im Vordergrunde eindringt, während der andere, wie es scheint, von dem links herbeifliegenden Adler verfolgt, durch die Lüfte wieder davon eilt. Die neugierige Sprödigkeit des einen, die heitere Befriedigung des andern Mädchens, der eine Dienerin das Gewand überzuwerfen im Begriff ist, sind mit bezaubernder Anmuth und Natürlichkeit veranschaulicht. Eine waldige Landschaft bildet den Hintergrund. — Nach dem Stich von C. Porporati.

Fig. 7. **Die Erziehung des Amor, von demselben.** — Die vorstehende Gruppe schliesst sich in Adel der Formen und Reiz der Erfindung dem ebenbetrachteten Bilde an. Es ist Amor, der im Beisein der Venus von Mercur unterrichtet wird. Correggio hat seiner Venus Flügel gegeben, in freier Abweichung von der Antike, wie er sie sich auch sonst gestattete. Das Original befindet sich in der Nationalgalerie zu London. — C. P. Landon, Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, Paris 1813 ff., Le Corrège, pl. 58.

Fig. 8—10. **Diana und Genien, von demselben.** — Den holdesten Liebreiz in der Darstellung frischen, blühenden Lebens entfaltete Correggio in einem Freskencyclus, einem der frühesten von seiner Hand, welcher eigenthümlicher Weise von der Aebtissin des Nonnenklosters S. Paolo zu Parma, Donna Giovanna, einer weltfrohen, prachtliebenden Dame, ihm aufgetragen wurde. In einem Gemach dieses Klosters befindet sich an der Hauptwand über dem Kamin die auf Fig. 8 dargestellte Diana, eine zarte Mädchengestalt, welche ihr Hindinnengespann eilend über Wolken dahinlenkt. Die Decke desselben Gemaches ist mit Blätterwerk, einer Laube gleich, ausgemalt, mit ovalen Oeffnungen, durch welche Genien in allerhand reizvollen Stellungen hineinblicken, je zwei und zwei, einige mit Jagdattributen ausgestattet, andere nur in neckischer Verschlingung nebeneinander. Ausser diesen, in Fig. 9 und 10 repräsentirten, Gruppen sind endlich auch die sechzehn Lünetten des Gewölbes mit einfarbigen Darstellungen mythologischen Inhalts ausgefüllt. — Rosaspina, Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monasterio di S. Paolo, Parma 1800.

Fig. 11. **Maria mit dem Kinde, von Parmegianino.** — Die Schule des Correggio repräsentiren wir durch Francesco Mazzola, genannt Parmegianino (1503—1540). Zu den anmuthigsten seiner Werke zählt man die hier vorgeführte Maria mit dem Kinde, die übrigens den liebenswürdig menschlichen Charakter, der Correggio's Madonnen kennzeichnet, schon in's weichlich Genrehafte herabgestimmt zeigt. — Nach einer von W. Baillie gestochenen Handzeichnung.

Tafel 76.

MALEREI DES FRA BARTOLOMMEO UND ANDREA DEL SARTO.

Fig. 1. **Portrait des Fra Bartolommeo.** — Die beiden florentiner Meister, deren Werke auf dieser Tafel repräsentirt sind, stehen zwar nicht mit den grössten in gleicher Linie, aber sie haben sich neben ihnen ihre

Selbstständigkeit zu wahren gewusst und gewisse Seiten der Malerei zu eigenthümlicher und bedeutender Entwickelung gebracht. Die grossartiger angelegte Natur von den beiden war Fra Bartolommeo, eigentlich Baccio della Porta (1475—1517), dessen Portrait wir hier voranstellen.— Nach dem Bilde in einer älteren Ausgabe des Vasari.

Fig. 2. **Der auferstandene Christus und die vier Evangelisten, von Fra Bartolommeo.** — Vor Allem zeichnen sich die Altarbilder des Künstlers durch die ernste Einfachheit ihrer Composition und die würdevolle Charakteristik der Gestalten aus. Auf dem hier vorgeführten Bilde ist besonders die Gestalt des Heilandes, der mit dem Scepter in der Linken und in ein wallendes, weisses Gewand leicht eingehüllt, die Rechte segnend erhebt, durch die mächtige Wirkung dieses Gestus berühmt geworden. Zu beiden Seiten stehen je zwei Evangelisten, durch Würde und Grossheit des Ausdrucks hervorragende Gestalten. An den Stufen des Postamentes, auf welchem Christus steht, halten zwei Engelknaben die als Landschaft dargestellte Weltscheibe und eine Tafel mit der Inschrift: Salvator Mundi, auf welcher der Abendmahlskelch steht. Von gleicher Schönheit wie die Composition des Bildes und der Wurf der Gewänder ist das Colorit. Das Bild misst 8′ 9″ Höhe und 6′ 4″ Breite. Es befindet sich in der Galerie des Palazzo Pitti zu Florenz. — Nach dem Stich von Callendi im ersten Bande des Musée français.

Fig. 3. **Der h. Marcus, von demselben.** — Von gleicher Grösse der Conception ist das kolossale Bild des h. Marcus, welches ursprünglich für S. Marco zu Florenz gemalt war und jetzt im Palazzo Pitti aufbewahrt wird. Der Evangelist sitzt in einer Nische, den linken Fuss auf eine, mit der Namensinschrift versehene, Stufe setzend, auf den rechten das Evangelium stützend, und blickt nachdenklich zur Erde, wie zu seinem Werke sich vorbereitend. Der Eindruck der Figur mit ihren reichen Gewandmassen, die in schönem Faltenzuge sich um den bewegten Körper legen, ist ein imposanter. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 10′ 7″ hoch und 6′ breit. — Nach dem Stich von P. Lasinio in Bardi's Galerie Pitti, Bd. I.

Fig. 4. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Diese Gruppe der Maria mit dem Kinde ist einem grösseren, dem Fra Bartolommeo zugeschriebenen Bilde entnommen, welches der erste Herausgeber dieses Werkes als im englischen Privatbesitz befindlich bezeichnet. Die h. Jungfrau sitzt auf einer Brüstung, das Kind im Schooss, welches mit der Rechten auf ein von der Mutter gehaltenes geöffnetes Buch hinweist. Auf dem Original bemerkt man im Hintergrunde, etwas weiter oben, zwei Engel, welche einen Teppich zurückschlagen: ein von dem Meister mehrfach angewendetes Motiv, welches der Composition etwas Feierliches und Monumentales gibt. — Nach dem Stich von Giov. Volpato.

Fig. 5. **Portrait des Andrea del Sarto.** — Andrea del Sarto (1487 bis 1531), nach dem Schneiderhandwerk seines Vaters so genannt, kann sich an Tiefe und Ernst nicht mit Fra Bartolommeo messen, entschädigt uns dafür aber durch andere Eigenschaften, besonders eine ausserordentliche malerische Begabung. Wir geben hier zunächst sein traditionelles Portrait. — Nach einem Stich von G. Saunders.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde unter Heiligen, von demselben.** — Die Reihe von Andrea's Werken beginnen wir mit der schönen, leider vor einigen Jahren durch ungeschickte Restauration verdorbenen Madonna des Berliner Museums. Maria sitzt, das Kind aufrecht im Schooss haltend, in einer Nische auf leichtem, von Cherubim getragenem Gewölk. In schöner, von einer freien Symmetrie beherrschter Anordnung umgeben sie acht Heilige, zur Rechten Petrus und Benedict, sowie der h. Onophrius knieend, links Marcus mit dem Löwen, der h. Antonius von Padua und auf den

Knieen die h. Catharina. Im Vordergrunde unten an den Stufen befinden sich der h. Celsus und die h. Julia, nur zur Hälfte sichtbar, in grösseren Dimensionen. Auf einer der Stufen steht die Jahreszahl: An. Dom. MDXXVIII. Auf Holz, 7′ 2½″ hoch und 5′ 11″ breit. — Nach der Lithographie von C. Fischer in der Gemäldegalerie des k. Museums in Berlin.

Fig. 7. **Himmelfahrt Mariae, von demselben.** — Diese Composition, gegenwärtig in der Galerie Pitti zu Florenz, gehört zu Andrea's spätesten Werken. Das Bild zerfällt in zwei Hälften. Auf der unteren sind die Apostel um das Grab der h. Jungfrau versammelt und blicken theils voll Verwunderung auf die leergelassene Stätte, theils anbetend und verzückt nach oben; den Mittelpunkt bildet die lebhaft bewegte Figur des jugendlichen Johannes. Ganz im Vordergrunde knieen der h. Nicolaus von Bari, der aus dem Bilde herausschaut, und eine weibliche Figur im weissen Gewande, mit dem Rosenkranz in der Hand. Ein durch dunkle Felsen gebildeter Hintergrund schliesst diese Gruppe ab. Darüber erblickt man sodann die h. Jungfrau, von Engelknaben auf Wolken leicht zum Himmel emporgetragen. Sie erhebt Blick und Hände nach oben; der Kopf hat, ohne gerade von idealer Schönheit zu sein, einen überaus frommen, holdseligen Ausdruck. Wie die Gestalten des unteren Theiles sich durch kräftige Naturwahrheit auszeichnen, so sind die Figuren der oberen Gruppe von zartester Grazie und insbesondere die Engel von vollendet schöner Modellirung. Das Bild ist auf Holz gemalt und misst 9′ 8″ Höhe und 6′ 7″ Breite. — Nach dem Stich von Paradisi im dritten Bande von Bardi's Galeria Pitti.

Fig. 8. **La Carità, von demselben.** — Besonders als Freskomaler bewährte Andrea die höchste Meisterschaft, wovon als erstes Beispiel die Carità im Kloster der Compagnia dello Scalzo bei S. Marco zu Florenz dienen mag. Dieselbe gehört zu dem Cyklus braun in braun ausgeführter Wandgemälde, welche Andrea in dem, jetzt zur Akademie der Künste gehörigen, Hof der genannten Bruderschaft schon in frühen Jahren begann, ist aber erst in des Meisters Blüthezeit (1520) vollendet worden. Zwölf dieser Bilder behandeln die Geschichte Johannes des Täufers; vier andere sind allegorische Darstellungen der Tugenden. Unser, als la Carità bezeichnetes, Bild stellt in einer anmuthigen Gruppe die Mutterliebe dar. Eine schöne, jugendliche Frauengestalt ist von drei Kindern umgeben, deren jüngstes sie auf den Arm genommen hat, während die andern zwei ihr zur Seite stehen, das eine mit dem Gewande der Mutter spielend. Die harmonische Anordnung der Gruppe, die treffliche Modellirung und das blühende frische Leben, das aus den Bewegungen der Gestalten spricht, machen das Ganze zu einem der vollendetsten Werke, welche Andrea geschaffen hat. — Nach einem alten, auf der Akademie der Künste zu Berlin befindlichen Stich. Vergl. auch Pitture a fresco di Andrea del Sarto, Firenze 1823, Chirstro dello Scalzo, Tafel XIV, gestochen von Zignani.

Fig. 9. **Die h. Agnes, von demselben.** — Dieses Bild der h. Agnes, welches aus des Meisters spätester Zeit (1527) stammt, gehört zu der Reihe von fünf Heiligenfiguren, welche ursprünglich für die Madonna di S. Agnese bestimmt waren und sich gegenwärtig im Dome zu Pisa befinden. Die Heilige sitzt in graziöser Haltung da, den Blick verzückt gen Himmel richtend, in der Rechten einen Palmzweig, die Linke auf ein Lamm legend, das sich an ihren Schooss schmiegt. Auf dem Original sieht man durch ein Fenster in eine anmuthige Landschaft hinaus. Die Malerei ist ungemein zart und duftig. Auf Holz, 4′ 3″ hoch und 3′ 1″ breit. (Vergl. Taf. 79. A, Fig. 1.) — Nach dem Stich von L. Cunego.

Tafel 77.

MALEREI DES MICHEL ANGELO.

Fig. 1. **Portrait des Michel Angelo.** — Von den beiden gleichzeitigen Stichen, welche uns das Bildniss Michel Angelo's erhalten haben, dem des Giorgio Ghisi und dem des Bonasone, geben wir hier den letzteren wieder. Nach der Inschrift, welche am unteren Rande des Originals angebracht ist, ging der Meister, als das Portrait gemacht wurde, in's 72. Lebensjahr. — Bartsch, Peintre-graveur, XV, n. 345.

Fig. 2—7. **Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle zu Rom.** — Obwohl Michel Angelo sich nicht in erster Linie als Maler betrachtete, hat er doch auch in dieser Kunst, in seinen Fresken der Sixtinischen Kapelle, ein Werk hinterlassen, das an Tiefe und Gedankenreichthum, wie an Originalität und Reife der Formgebung zu den grossartigsten Schöpfungen aller Zeiten gehört. Michel Angelo war (1504—5) zur Ausführung des Grabmals für Papst Julius II. nach Rom berufen, als dieser selbst jenes Werk unterbrechen liess und dem Meister, trotz seines Widerspruches, die Deckengemälde der Sixtina übertrug. Michel Angelo begann damit im Jahre 1508 und vollendete das Werk, nach mehreren Unterbrechungen, im October 1512. Der Inhalt der Gewölbemalereien steht in geistigem Zusammenhang mit den Wandgemälden der Kapelle. Während diese die Geschichte Christi, seiner Apostel und Stellvertreter auf Erden zum Gegenstande haben, bilden Weltschöpfung und Verheissung den Stoff für die Deckenmalereien. Die Schöpfungsgeschichte füllt den mittleren Theil der Decke aus. Daran schliessen sich dann in den Pendentifs (Zwickeln) der Fensterwandung die grossartigen Figuren der Propheten und Sibyllen, ferner in den Lünetten über den Fenstern sowie in den Stichkappen die einzelnen Gestalten und Gruppen der Vorfahren Christi; endlich sind noch in den vier gewölbten Ecken der Decke Momente aus der Geschichte Israels dargestellt. Eine besondere Stelle nehmen die zwischen diesen Bildern, als Träger und Vermittler, angebrachten allegorischen Figuren und Kinderpaare ein, welche theils die Verkröpfungen der gemalten Architektur stützen, die dem Ganzen zur Umrahmung dient, theils Bänder, an denen Medaillons hängen, oder Laub- und Fruchtgewinde in den Händen halten. — Wir beginnen die Betrachtung des Einzelnen mit einer jener mächtigen Gestalten in den Pendentifs, dem Propheten Jeremias. (Fig. 2.) Derselbe scheint von der Wucht eines schmerzlichen Gedankens wie zu Boden gedrückt. Er senkt das Haupt in die nervige Rechte, die in den langherniederwallenden Bart hineingreift, während die Linke lässig über das Knie in den Schooss herabhängt. Breite Gewandmassen legen sich in einfachen Falten um den kolossalen Körper. — Von den Sibyllen haben wir (Fig. 3) die Erythraea ausgewählt. Die grossartig ernste Frauengestalt sitzt, die Füsse übereinander geschlagen, seitwärts gewendet auf einem Mauervorsprunge. Der rechte Arm hängt ruhig am Körper herab, mit dem linken weist sie auf ein geöffnetes Buch hin, mahnenden Blickes in die Ferne schauend. Im Hintergrunde ist ein nackter Knabe mit dem Anzünden einer Lampe beschäftigt. — Mit der Erschaffung Adam's (Fig. 4) gehen wir sodann zu den grossen Mittelbildern der Decke über, unter denen das mitgetheilte in der Conception wie in den Formen zu Michel Angelo's höchsten Schöpfungen gehört. Wir sehen Gott Vater in einem wehenden Mantel, der eine Schaar von Engelknaben birgt, vom Himmel in mächtigem Schwunge sich zur Erde niederlassen. Er streckt die Rechte aus und lässt aus seinem Zeigefinger einen Strom seines göttlichen Lebens

in Adam's Glieder sich ergiessen. Eben zum Leben erwacht, liegt der erste Mensch nackt auf dem bergigen Boden da und streckt dem Schöpfer den linken Arm entgegen. In seiner Gestalt ist die Urkraft der Menschheit mit idealer Schönheit auf bewundernswerthe Weise vereinigt. — Im Gegensatze zu diesen, zum grössten Theile gewaltig erregten, Bildern der Schöpfungsgeschichte bewegen sich die Darstellungen der Lünetten und Stichkappen mehr im Kreise menschlich-familiärer Motive und eines ruhigen, still betrachtenden Daseins. Das Beispiel der Lünetten (Fig. 5) gibt auf der einen Seite einen in schlicht natürlicher Haltung dasitzenden Mann, der auf dem erhobenen Knie schreibt; auf der andern eine kräftige Frauengestalt, von ihren Kindern umringt. Zwischen beiden befindet sich eine Inschrifttafel. Die beiden Bilder aus den Stichkappen (Fig. 6 u. 7) zeigen zwei in ernstes Nachdenken versunkene Gruppen, von denen die letztere namentlich durch den grandiosen Ausdruck festen, unheimlichen Vorsichhinstarrens den Beschauer dämonisch fesselt. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi (Fig. 2 und 3), Dom. Cunego (Fig. 4) und Adam Ghisi (Fig. 5), sowie nach Landon, Vie et oeuvres complètes de Michel Ange Buonarotti, Pl. XVII und XVI (Fig. 6 und 7).

Fig. 8—10. **Aus dem jüngsten Gericht.** — An der Hinterwand der Sixtinischen Kapelle führte Michel Angelo ebenfalls in Fresko die Darstellung des jüngsten Gerichtes aus. Es war im Jahre 1534, also schon am Beginn seines Greisenalters, als er den Auftrag dazu erhielt; nichtsdestoweniger entfaltete er gerade hier den grössten Reichthum seiner gigantischen Schöpferkraft und Gedankenfülle und hatte nach sieben Jahren Arbeit das 60 Fuss hohe Bild mit eigener Hand vollendet. Man kann das Ganze in drei Hauptmassen theilen, den richtenden Christus in der Mitte und zu beiden Seiten die Schaaren der Gerichteten, hier die Seligen, dort die Verdammten. Von diesem Gesichtspunkte aus sind die drei Gruppen unserer Tafel ausgewählt. Wir erblicken zuerst (Fig. 8) den Weltenrichter, von Strahlen umflossen, auf seinem Wolkenthron, umgeben von Aposteln, Erzvätern und Märtyrern. Er ist nicht in ruhiger Himmelsmilde, sondern mit dem leidenschaftlichsten Ausdruck des göttlichen Zornes dargestellt, der über Gerechte und Ungerechte unerbittlich richtet. Maria schmiegt sich sanft und in angstvoll bittender Haltung an seine Seite, um für die Verdammten Schonung zu erflehen. Die Apostel und Märtyrer, nackte, mannigfach bewegte Gestalten von grandiosen Körperformen, schaaren sich darum. Man erkennt einige an ihren Marterwerkzeugen, wie den h. Petrus an dem Kreuz, den h. Laurentius am Roste, den h. Batholomäus an seiner Haut, die er mit dem Messer, das ihn geschunden, in Händen trägt. Die übrigen Figuren sind ohne bestimmte Charakteristik, aber von ergreifender Gewalt durch den unendlichen Reichthum ihrer Bewegungen, Gruppirungen und Verschiebungen. Dasselbe gilt von den bewundernswerthen Gruppen der Seligen und Verdammten. Jene (Fig. 9) sehen wir zum Theil frei und leicht zum Himmel emporschweben, theils werden sie von andern Vorauseilten mühsam nachgezogen. Diese dagegen (Fig. 10) erscheinen mit gleicher Gewaltsamkeit von oben herabgestürzt; Einige werden von gehörnten und geschwänzten Teufeln gepackt, Andere stürzen, an ihrer Rettung verzweifelnd, sich selbst in die Tiefe. Alles ist von der wildesten Bewegung erfüllt und in der Darstellung dieses Meeres von Leidenschaften erschöpfen sich alle erdenklichen Mittel künstlerischer Erfindung. Das Werk ist unter Papst Paul IV. durch Daniele da Volterra (den Hosenmacher) einer Uebermalung unterzogen und befindet sich gegenwärtig stellenweis in arg verdorbenem Zustande. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi.

Fig. 11 und 12. **Figuren aus dem florentiner Carton.** — Schliesslich geben wir zwei Figuren aus dem Carton, welchen Michel Angelo 1503

im Wettstreit mit Lionardo da Vinci für den grossen Saal des Palazzo vecchio entworfen hatte (vergl. Taf. 74, Fig. 3), der aber gleich dem des Lionardo, verloren — einer schwer glaublichen Tradition nach von Baccio Bandinelli aus Neid zerschnitten — und uns nur durch gleichzeitige Nachbildungen in einigen seiner Hauptgruppen bekannt ist. Michel Angelo stellte auf ihm eine Schaar florentinischer Soldaten dar, welche beim Baden vom Feind überfallen werden. Dieses Motiv gab ihm Gelegenheit, in bewegten Gruppen seine bewundernswerthe Kenntniss des menschlichen Körpers in den mannigfaltigsten Stellungen zu bewähren. So sehen wir in Fig. 11 einen nackten Krieger, der eben den Fluss verlassen hat und, mit dem Blick auf den nahenden Feind, eilig das steile Ufer zu ersteigen bemüht ist. Fig. 12 gibt einen Soldaten, mit dem Anzuge beschäftigt, eben im Begriff, sein Beinkleid zu befestigen. Beide Stellungen sind, wie unmittelbar der Natur abgelauscht, im höchsten Grade wahr und lebendig. — Nach den Copien der Stiche von Marc Anton, Bartsch, Peintre-graveur, Vol. XIV, n. 463, A und 487.

Tafel 78.

MALEREI DES RAFAEL.

Fig. 1. **Portrait des Bindo Altoviti, von Rafael.** — Wir beginnen die Werke des Rafael (1483—1520) mit diesem früher für sein Selbstportrait gehaltenen Bildniss, welches den jungen florentinischen Edelmann Bindo Altoviti darstellt und von Rafael im Jahre 1512 in Rom gemalt wurde. Der zweiundzwanzigjährige junge Mann trägt ein violettes Gewand und auf dem von langen blonden Locken umwallten Haupt ein schwarzes Barett. Das Bild ist auf Holz gemalt, 1′ 10″ hoch und 1′ 4″ 6‴ breit. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 2. **Maria mit dem Kinde, nebst den hh. Franciscus und Hieronymus.** — Nachdem Rafael in seiner Vaterstadt Urbino den ersten Unterricht in der Kunst genossen hatte, kam er 1500 in die Werkstatt des Pietro Perugino (vergl. Taf. 70, Fig. 3). Ein Zeugniss von dieser Stufe seiner Entwickelung, auf der wir ihn streng an den Stil des Meisters gebunden finden, haben wir in der hier wiedergegebenen Madonna des Berliner Museums vor Augen, welcher eine nahezu übereinstimmende Composition von Perugino, in einer Handzeichnung der Wiener Albertina, zu Grunde liegt. Maria, ein jugendliches Weib von zarten Formen und schwärmerischsinnendem Ausdruck, ist in halber Figur, mit dem Kind im Schoosse, sitzend dargestellt. Sie berührt mit der Linken leise des Kindes Brust, ein Motiv, das bei den Umbriern sich oft wiederholt findet. Das fast unbekleidete Kind ist dem Beschauer zugewendet und erhebt die Rechte zum Segnen. Etwas im Hintergrunde stehen links der h. Hieronymus mit dem Cardinalshut, in anbetender Stellung, rechts der h. Franciscus, mit erhobener Rechten zu dem Kinde hinüberblickend. In der Ferne zwischen den Köpfen der Heiligen sieht man in eine Landschaft mit Gebäuden hinaus. Das Bild ist auf Holz gemalt, 13″ 3‴ hoch und 11″ breit. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

Fig. 3. **Maria mit dem Kinde, aus dem Hause Tempi.** — In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts — genau lässt sich der Zeitpunkt nicht bestimmen — siedelte Rafael, zunächst auf kürzere, dann nach einigen Unterbrechungen auf längere Zeit nach Florenz über, und erfuhr hier, abgesehen von den mächtigen Einwirkungen der älteren florentinischen Kunst, namentlich durch Lionardo (vergl. Taf. 74) und Fra Bartolommeo (vergl.

Taf. 76, Fig. 1—4) tief greifende Impulse. Es beginnt eine neue Epoche in seiner Entwickelung, in der sich in der ganzen Innigkeit und Zartheit der umbrischen Auffassung eine freiere, grossartigere Handhabung der Form und eine bei aller Strenge lebendiger bewegte Composition vereinigen. Als ein schönes Beispiel aus dieser Zeit ist das vorstehende Bild zu betrachten, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts im Hause der Familie Tempi zu Florenz aufgefunden und später in die alte Pinakothek zu München aufgenommen wurde. Maria ist hier in mehr als halber Figur stehend dargestellt; sie trägt das fast unbekleidete Kind auf dem linken Arm, während die Rechte es zart und liebevoll an die Brust drückt; der Kopf der Mutter neigt sich leise herab, um die Wange des Kindes zu küssen. Beide Gestalten sind frei von allem Conventionellen, die Formen fliessen anmuthig dahin, der Wurf der Gewandung ist geschickt und lebendig, die Färbung von blühender Schönheit und Klarheit. Der Ausdruck der Heiligkeit ist hier schon in den jener weiblichen Anmuth aufgegangen, welche den Madonnenbildern Rafael's ihren echt menschlichen und doch so idealen Zauber verleiht. Das Bild ist auf Holz gemalt, 2′ 4″ hoch und 1′ 7″ breit. — Nach dem Stich von Desnoyers.

Fig. 4. **Maria mit dem Kinde, früher in der Sammlung Sam. Rogers zu London.** — Die dritte Periode in Rafael's Leben bildet sein Aufenthalt in Rom, wohin ihn Papst Julius II. im Jahre 1508 berief. Wir lernen die staunenswerth schnell und allseitig erfolgende Entwickelung, in welcher seine Kunst, getragen von den grossen Ideen jenes kunstsinnigen Kirchenfürsten und im edlen Wetteifer mit Michel Angelo, zu immer stolzerer Höhe sich aufschwang, zuerst aus einer Anzahl von Madonnenbildern kennen. Zu den anmuthigsten, in Ausdruck und Durchführung gleich zarten Werken dieser Art ist das vorstehende, früher in der Galerie Orleans, dann in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers zu London befindliche, neuerdings von Herrn R. J. Mackintosh erstandene Gemälde zu zählen. Die heilige Jungfrau sitzt hier auf einer Brüstung, von welcher das vor ihr stehende Kind zu der Mutter hinstrebt. Diese umfasst dasselbe mit der Linken und unterstützt seinen rechten Fuss mit ihrer Rechten, den Blick sinnig zu Boden gerichtet, während das Kind, die Mutter umhalsend, freudig dem Beschauer entgegenblickt. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist das Bild später auf Leinwand übertragen und leider sehr beschädigt. Passavant setzt es um das Jahr 1512. Es ist 2′ 6″ hoch und 2′ breit. — Nach dem Stich in Landon, Vie et oeuvres de Raphael, n. 325.

Fig. 5. **Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes.** — Eine reichere und bewegtere Composition als das vorige Bild, aber von gleichem Reiz der Formen, der zartesten Empfindung und glänzender Carnation, ist das vorstehende Gemälde, welches ungefähr um dieselbe Zeit, vielleicht etwas früher als jenes, entstanden sein wird. Es stammt aus der Galerie Aldobrandini in Rom, ging dann in die Sammlung des Lord Garvagh und 1865 in die Nationalgalerie zu London über. Auch hier ist Maria in halber Figur auf einer Art von Postament sitzend dargestellt. Auf ihrem Schoosse ruht das Kind, leicht von der Mutter umfangen, und reicht in anmuthiger Bewegung dem kleinen Johannes, der ebenfalls von Maria umfasst mit einem Rohrkreuz in der Rechten an dem Postamente lehnt, eine Nelke hin. Im Hintergrunde blickt man durch Arcaden in eine Landschaft mit Gebäuden hinaus. Auf Holz, 1′ 1″ 6‴ hoch und 11″ breit. — D'Agincourt, Hist. de l'art p. les mon., Malerei, Taf. 184, Umrisszeichnung in der Grösse des Originals.

Fig. 6. **Heilige Familie mit dem kleinen Johannes und der h. Elisabeth.** — Während uns Rafael in den bisher betrachteten Bildern hauptsächlich die stillen Freuden der Mutter im Verkehr mit dem Kinde vorführte, zeigt dieses Gemälde die Wonne des häuslichen Lebens in einer

grösseren Gruppe, welche in verschieden bewegten und charakterisirten Nebenfiguren die Seligkeit der Mutter auf's Mannigfaltigste wiederspiegelt. Maria beugt sich vor, um das aus der Wiege ihr zueilende Kind liebevoll in Empfang zu nehmen; aus der Ferne schaut der h. Joseph ruhig-frohen Ausdruckes zu, während zur Rechten die h. Elisabeth dem kleinen Johannes die Händchen zusammenlegt, um sie betend zu dem Christuskinde zu erheben. Die reine Freudigkeit, die das Ganze erfüllt, erhält einen verstärkten Ausdruck durch die beiden Engel, deren Einer Blumen auf Mutter und Kind herabstreut. Im Saum des Kleides der Maria befindet sich die Inschrift: Raphael Urbinas pingebat MDXVIII, und oben im Mantelsaum: Romae. Rafael malte das Bild für König Franz I. von Frankreich als Gegengeschenk für eine ihm von diesem ein Jahr früher übersandte glänzende Gratification für seinen h. Michael; er konnte jedoch bei den Ansprüchen, die Leo X. gerade in jener Zeit an ihn machte, nicht alle Theile selbst vollenden. Diese wurden nach des Meisters Entwurf von Giulio Romano ausgeführt; die an einigen Stellen des Bildes bemerkbaren dunkleren Töne finden wohl hierin ihre Erklärung. Das im Louvre befindliche Gemälde ist von Holz auf Leinwand übertragen und misst 6' 5" in der Höhe und 4' 3" in der Breite. — Nach dem Stich von G. Edelinck.

Fig. 7. **Die Sixtinische Madonna.** — Den Höhepunkt seiner Kunst erreicht Rafael in dem berühmten Bilde der Sixtinischen Madonna zu Dresden, dem letzten dieser Art, das er gemalt hat. Sie zeigt uns das Bild der Mutter, die wir bisher in ihrem glückseligen Wandel auf Erden erblickten, zu verklärter Göttlichkeit erhoben. Eine Gestalt, in der sich das Gefühl himmlischer Würde mit jungfräulicher Demuth auf unnachahmliche Weise paart, schreitet sie auf Wolken aus einer Engelsglorie gleichsam dem Beschauer entgegen. Das leichte, wallende Gewand folgt in wundervollem Faltenschwunge ihrem schwebenden Schritte. Auf ihren Armen ruht das Kind, von kräftigen Körperformen und reizvoll natürlicher Haltung, den Blick tiefernst in die Ferne gerichtet. Links schwebt, ebenfalls auf Wolken, der h. Papst Sixtus, für die Gemeinde bittend, rechts die h. Barbara, die durch eine liebliche Neigung ihres mild lächelnden Antlitzes die Gewähr jener Fürbitte zu verkündigen scheint. Zwei prächtige Engel füllen, auf eine Brüstung gestützt, den unteren Theil des Bildes aus. Das Bild wurde 1518 für den Hochaltar des Benedictinerklosters S. Sisto zu Piacenza gemalt und dort im J. 1753 von König August III. um den Preis von 60 000 Thalern für die Galerie zu Dresden erworben. Es hat eine Höhe von 9' 3" und eine Breite von 7'. An seiner Stelle in Piacenza befindet sich jetzt eine Copie von Pierantonio Avanzini aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 8. **Triumph der Galatea.** — Wir haben früher (auf Taf. 71, Fig. 3) den Hauptraum des reizenden Landhauses vorgeführt, welches, ursprünglich für Agostino Chigi erbaut, nach seinen späteren Besitzern den Namen Farnesina erhalten hat. In einem Nebengemach dieses Gebäudes malte Rafael um das Jahr 1514 das herrlichste seiner mythologischen Bilder, den Triumph der Galatea. Es ist die Schönheit selbst, die in Gestalt der von Delphinen über das Meer gezogenen Nymphe triumphirt, die Schönheit als Erweckerin der Liebe. Wie sie daherzieht, das Antlitz sehnsuchtsvoll emporgerichtet, belebt sich das Meer um sie mit Gruppen von Tritonen und Nereïden, die von den Pfeilen schwebender Amorinen getroffen, unter lautem Getöse die Göttin feiern. Ein geflügelter Liebesgott lässt sich von den Delphinen mit fortziehen, deren lustigem Vorwärtsdringen der Körper der Galatea in reizvoller Bewegung folgt. Das Bild ist fast ganz von Rafael's eigener Hand al fresco ausgeführt. — Nach dem Stich von Marc Anton, Bartsch, Peintre-graveur, XIV, n. 350.

Tafel 79.

MALEREI DES RAFAEL.

Fig. 1. **Die Schule von Athen.** — Auf dieser Tafel repräsentiren wir die grossen historisch-symbolischen Compositionen, welche Rafael im Auftrage der Päpste Julius II. und Leo X. für die Räume des Vaticans theils entwarf, theils selbst ausführte. Zu den letzteren gehört das hier vorgeführte Gemälde, welches, unter dem Namen der Schule von Athen weltbekannt, einen Hauptschmuck des ersten, für Julius II. im J. 1511 vollendeten Zimmers, der sog. Camera della Segnatura, bildet. Die dem Meister in diesem Gemälde gesetzte Aufgabe war eine Darstellung der antiken Philosophie, als Lehrerin und Vorbild der denkenden Menschheit, in einem Verein der geistigen Heroen alter und neuerer Zeit. Wir lassen es dahingestellt, ob Rafael den Inhalt des Werkes, insbesondere das Material zu der persönlichen Charakteristik der verschiedenen Gestalten, aus sich selbst geschöpft habe oder hiebei von einem seiner gelehrten Freunde am päpstlichen Hofe unterstützt worden sei: ganz abgesehen von dem gelehrten Stoff verdient die künstlerische Conception und Anordnung des Bildes im Ganzen wie im Einzelnen die grösste Bewunderung. In einer Halle, die einen Durchblick auf einen prächtigen Kuppelraum gestattet — leider musste der obere Theil desselben wegen Mangels an Raum auf unserem Stich weggelassen werden — sind die Weisen auf zwei, durch Stufen getrennten Plänen in Gruppen versammelt. Den Mittelpunkt des Ganzen nehmen Plato und Aristoteles ein. Sie stehen unter dem Scheitel des Gewölbes der Halle auf der oberen Stufe, der eine mit der Rechten begeistert nach oben weisend, der andere mit deutlicher Geberde auf das Irdische deutend, als auf das sichere Fundament aller Speculation. Auch einzelne andere Persönlichkeiten sind bestimmt charakterisirt, so vor Allen Socrates, in der Gruppe links von Plato, rechts im Vordergrunde, unter der Gruppe der Astrologen und Geometer, Ptolomäus und, wie man meint, in dem zu Boden gebeugten Glatzkopf, der den Zirkel führt, Rafael's Oheim Bramante, endlich ganz rechts nahe am Rande des Bildes Rafael selbst und sein Lehrmeister Perugino. Weiter in Conjecturen über die Bedeutung der Figuren sich einzulassen, dürfte jedoch nicht gerathen sein. Der Meister wollte gewiss nicht den historischen Entwickelungsgang der Philosophie in ihren einzelnen Repräsentanten schildern, sondern das Walten und Schaffen der denkenden Geisteskraft der Menschheit in einer Versammlung würdiger, vom Geiste der Forschung ergriffener Männer zur Anschauung bringen. Das Streben nach Wahrheit, der Drang nach dem Wissen erfüllt alle diese Gestalten; darin liegt das lebendige Interesse, der künstlerische Gehalt des Bildes. In der Entwickelung Rafael's bezeichnet dasselbe den Punkt seiner Loslösung von den letzten Anklängen an den Stil Perugino's. Das Bild ist in Fresko ausgeführt und im Ganzen merkwürdig gut erhalten. — Nach dem Stich von Joannes Volpato.

Fig. 2. **Der bethlehemitische Kindermord.** — In den ersten Jahren der Regierung Leo's X. übernahm Rafael die Entwürfe zu den Tapeten, womit jener Papst die Wände der an der Decke von Michel Angelo's Hand ausgemalten Sixtinischen Kapelle (vergl. Taf. 77, Fig. 2—7) schmücken liess. Dieselben wurden nach Rafaels Entwürfen zu Arras in Flandern in Goldfäden, farbiger Seide und Wolle gewirkt und haben nach jenem Orte den Namen „Arazzi“ erhalten. Man theilt die dazu angefertigten Entwürfe in zwei Reihen, von denen die der ersteren, die sogen. Arazzi della scuola vecchia 1519 an den Wänden der Kapelle angebracht wurden, während die anderen

die Arazzi della scuola nuova, erst nach Rafael's Tode nach Cartons seiner Schüler, denen nur Zeichnungen des Meisters zu Grunde lagen, ausgeführt wurden und als Geschenk Königs Franz I. an den Papst nach Rom kamen. Gegenwärtig sind die Tapeten in der langen Verbindungsgalerie zwischen den Stanzen und dem oberen Gange der Antiken im Vatican aufgehängt. Zu den Arazzi della scuola nuova zählt das hier zunächst vorgeführte Beispiel, eine Composition voll dramatischer Bewegung und ergreifender Details. Es ist die Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes. Im Vordergrunde erblickt man zwei Gruppen, in deren einer ein Krieger der von ihm verfolgten Mutter ihr ängstlich an den Busen gepresstes Kind zu entreissen droht, während seine Rechte schon das Schwert zückt, um das mörderische Werk zu vollziehen; in der andern ist ein zweiter Krieger im Begriff, den tödtlichen Hieb gegen ein Kind zu führen, das die vor ihm knieende Mutter mit dem eigenen Körper zu schützen sucht. Zwischen beiden bemerkt man eine Mutter, die ihr Kind mit beiden Armen fest an die Brust drückt, gerade dem Beschauer entgegenfliehend. Den Mittelgrund füllen andere ähnliche Scenen aus; im Hintergrunde sieht man eine Stadt mit einer hohen Bogenbrücke. — Nach dem Stich von Marc Anton.

Fig. 3. **Der Tod des Ananias.** — Den Schluss der Werke Rafael's machen wir mit einem der Arazzi della scuola vecchia, welcher den Gipfelpunkt der dramatisch-historischen Compositionsweise seiner letzten Epoche repräsentirt, der Darstellung des Todes des Ananias. Die Cartons zu diesen älteren Tapeten wurden von Rafael in den Jahren 1515 und 1516 unter Beihülfe seines Schülers Francesco Penni in Wasserfarben ausgeführt. Sieben von den ursprünglich zehn Cartons haben sich erhalten und wurden früher im Schloss Hamptoncourt aufbewahrt, von wo sie kürzlich in das South Kensington Museum zu London gelangt sind. Zu diesen sieben gehört auch das hier wiedergegebene Bild. Auf einer um neun Stufen erhöhten Tribüne stehen im Mittelgrunde neun Apostel, bereit, die Beiträge der Gemeindemitglieder in Empfang zu nehmen, die man etwas weiter im Hintergrunde rechts Johannes und einen andern Apostel wieder unter die Armen und Bedürftigen vertheilen sieht. Unter den Gemeindemitgliedern war Ananias, der da kam, den Erlös eines verkauften Ackers den Aposteln einzuhändigen, aber im Einverständniss mit seiner Frau Saphira einen Theil des gelösten Geldes verheimlichte. Da spricht zu ihm Petrus: „Ananias! Warum hat der Satan dein Herz erfüllt, dass du dem heiligen Geist lügest und entwendest von dem Gelde des Ackers?“ Und Andreas begleitet, wie wir sehen, diese Worte mit einer Berufung an den Himmel, zu dem er die Rechte mahnend emporhebt. Petri Worte wirken mit göttlicher Gewalt: Ananias sinkt wie vom Blitz getroffen zu Boden und gibt augenblicklich seinen Geist auf. Entsetzen, Staunen und Mitleid malen sich im Kreise der Umstehenden, von denen einige zur Hülfe herbeieilen, andere selbst mit in die Kniee gesunken scheinen, durch ihre Bewegungen das Plötzliche des Vorganges andeutend. Dieses ist auch durch den bemerkenswerthen Zug ausgedrückt, dass Saphira, verschmitzt lächelnd, noch damit beschäftigt ist, das den Aposteln einzuhändigende Geld noch einmal zu überzählen, ohne von dem Strafgericht, das inzwischen über ihren Mann hereingebrochen ist, eine Ahnung zu haben. Das Bild ist ein Zeugniss der dem Meister innewohnenden Kraft des Ausdrucks, die sich hier mit einer Naturwahrheit und zugleich mit der höchsten monumentalen Einfachheit und Grösse gepaart zeigt, wie sie Keiner ausser Michel Angelo in gleichem Grade besessen hat. — Nach dem Stich von T. Holloway.

Tafel 79. A.

MALEREI DER SCHÜLER UND NACHFOLGER RAFAEL'S.

Fig. 1. **Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto.** — Ehe wir zu dem in der Ueberschrift bezeichneten Inhalt dieser Tafel übergehen, sei hier noch einmal des Andrea del Sarto gedacht, dessen Kunstweise auf Taf. 76, Fig. 5—9 nicht genügend repräsentirt werden konnte. Die vorliegende Abbildung veranschaulicht eines seiner besten Frescogemälde, die sog. Madonna del Sacco, welche sich in der Lünette über einer Thür im Kreuzgang von S. Annunziata zu Florenz befindet. Wir sehen hier Maria mit dem Kinde und Joseph zu einer anmuthigen Gruppe vereinigt. Christus ist als Knabe dargestellt, Joseph dagegen jünger als gewöhnlich, im blühenden Mannesalter; mit dem Lesen eines Buches beschäftigt, ist er auf einen Sack hingelagert; letzterer hat den Namen des Bildes veranlasst. Der Stil des Werkes verbindet Grösse mit frischer Natürlichkeit, der Ton der Malerei ist hell und freundlich, die technische Ausführung von ungewöhnlicher Vollendung. An der gemalten Architektur zu beiden Seiten des Bildes befinden sich die Inschriften: Quem genuit adoravit, und An. Dom. MDXXV. — Nach dem Stich von Ferd. Gregorius.

Fig. 2. **Portrait des Giulio Pippi, genannt Romano.** — Unter den Schülern Rafaels nimmt Giulio Pippi, gewöhnlich Giulio Romano genannt (c. 1492—1546), dessen Portrait wir hier geben, der Begabung nach die erste Stelle ein. Er stand in des Meisters letzter Lebensperiode mit diesem in nächster Beziehung und führte einen Theil seiner Werke in würdiger Weise aus, wandelte dann aber, nach Mantua in die Dienste des Herzogs berufen und dort übermässig beschäftigt, seine eigenen Bahnen. — Nach dem Stich von J. L. Potrelle.

Fig. 3. **Diana mit den Nymphen, von Giulio Romano.** — Charakteristisch für die ihm eigene Kunstweise ist es, dass er sich von dem Gebiete der kirchlichen Malerei, auf dem er in seiner früheren Zeit einzelne Werke von maassvoller Schönheit hervorgebracht hatte, vollständig lossagte und den mythologischen Stoffen die ganze Fülle seiner Erfindungskraft und eine erstaunliche Virtuosität der Ausführung zuwandte. Der von ihm selbst erbaute Palazzo del Te bei Mantua vereinigt eine grosse Anzahl derartiger Werke von seiner Hand. Davon nimmt die von uns ausgewählte Gruppe, Diana mit den Nymphen, eine Abtheilung der Decke des sog. Saales der Giganten ein, auf welcher der von den Giganten bedrohte Olymp dargestellt ist. Wir sehen die Göttin, ihr Rossegespann lenkend, über die Wolken dahinbrausen. Eine Schaar von Nymphen mit Wassergefässen, in leidenschaftlich bewegten Stellungen, umgibt sie. — Domenico de' Rossi, Giove che fulmina li Giganti, rappresentato in pitture da Giulio Romano in Mantova nel Palazzo ducale, detto del Tè, n. 6.

Fig. 4. **Anbetung des Kindes, von Benvenuto Tisi da Garofalo.** — Wenn der vorige Künstler sich aus Rafael's strenger Schule später zur Selbstständigkeit und Ungebundenheit herausarbeitete, so finden wir in den Werken des Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559) eine entgegengesetzte Entwickelung. Garofalo zählt seiner Abkunft und seinen früheren Werken nach zur ferraresischen Schule, kam dann zu Lorenzo Costa nach Bologna und später (1509) nach Rom. Wir bemerken einen Anklang an jene Schule auch in dem kleinen Bilde, welches die vorstehende Darstellung etwa in halber Grösse vorführt. Maria kniet in demüthiger Haltung anbetend vor dem auf der Erde schlafenden Kinde, auf dessen anderer Seite ein geflügelter Engel kniet, die Dornenkrone über des Kindes Haupt haltend. Im

oberen Theil, der auf der Abbildung weggelassen werden musste, bemerkt man Engel mit den Marterwerkzeugen auf Wolken. Das Original ist auf Holz gemalt und 58 Cent. h. und 45 Cent. br.; es befindet sich im Louvre. — Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux qui sont en France, Tom. I, pl. 72, Stich von Jean de Poilly.

Fig. 5. **Neptun, von Pierino Buonaccorsi, genannt Perin del Vaga.** — Pierino Buonaccorsi, genannt Perin del Vaga (1499—1547) gehörte zu den weniger begabten Schülern Rafael's, so dass es erklärlich ist, wie die von ihm in Genua gestiftete Schule dem Manierismus schon in der nächsten Folgezeit anheimfallen konnte. Der hier dargestellte Neptun, zwischen Seepferden, den Dreizack in der Hand, nackt auf dem Meer stehend, das Haupt von dem über die rechte Schulter geschlagenen Gewand umwallt, gibt hiervon eine Anschauung. Die Figur ist in Formgebung und Bewegung mangelhaft. Das Original gehört zu vier Darstellungen des Neptun und der Amphitrite, welche nach der Zeichnung Perin del Vaga's von Giorgio Ghisi gestochen sind. — Bartsch, Peintre-graveur, Vol. XV, G. Ghisi, n. 31.

Fig. 6. **Orion und Diana, von Luca Penni.** — Ein Verwandter des Perin del Vaga war Luca Penni, der Bruder des Gian Francesco Penni, einer der Lieblingsschüler Rafael's. Von ihm rührt das Original dieses graziösen Bildes her, welches Diana, von Orion auf den Schultern getragen, darstellt, und nach einer Zeichnung Luca's ebenfalls von Giorgio Ghisi gestochen ist. — Bartsch, a. a. O., XV, n. 43.

Fig. 7. **Drei Musen, von Francesco Primaticcio.** — Francesco Primaticcio aus Bologna (1490—1570) war der bedeutendste unter den Mitarbeitern des Giulio Romano in Mantua und führte namentlich dessen Fresken im Palazzo del Te mit aus (Fig. 3). Dann wurde er von Franz I. nach Frankreich berufen, um dort die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau zu leiten. Die Abbildung gibt einen Plafond aus demselben nach Giorgio Ghisi. Drei Musen und darüber ein geflügelter Genius mit Becken sind mit Musiciren beschäftigt. Der Stich ist mit den Buchstaben: Fran. Bol. in. und der Marke des Stechers bezeichnet. — Bartsch, a. a. O., XV, n. 38.

Fig. 8. **Hercules und der Centaur Nessus, von Rosso de' Rossi.** — An demselben Schlosse war mit Primaticcio zugleich der Florentiner Rosso de' Rossi, von den Franzosen Maître Roux genannt (1496—1541), beschäftigt; er gilt daher mit Jenem als Gründer der sogenannten Schule von Fontainebleau. Seine dort ausgeführten Werke gehören dem mythologischen Genre an und haben durchweg einen manieristischen Charakter. Wir veranschaulichen diesen durch die Abbildung des Stiches von Jac. Caraglio nach einer der zehn Darstellungen der Kämpfe des Hercules. Es ist hier die Rache des Hercules an dem Centauren Nessus dargestellt, der nach der schönen Deianira Verlangen tragend, desshalb, eben als er im Begriff ist, mit ihr über den Fluss Euenos davon zu fliehen, von dem Geschosse des Helden getroffen wird. Am Strande der bewegten Wogen des Flusses ist nach der Art der antiken Kunst der Flussgott, eine liegende männliche Gestalt mit einer Urne, dargestellt. — Bartsch, a. a. O., XV, Jac. Caraglio n. 45.

Fig. 9. **Der Parnass, von Caravaggio.** — Für die Verpflanzung der Schule Rafael's nach Neapel, freilich in stark naturalistischer Umbildung, ist Polidoro Caldara, nach seiner Heimath da Caravaggio genannt, als Hauptvertreter anzuführen. Wir geben ein Beispiel der von ihm, noch während seines römischen Aufenthalts, ausgeführten Sgraffiten. Die Abbildung stellt den Parnass dar; im Vordergrunde sehen wir Musen und Dichter in ansprechender Gruppirung, im Hintergrunde den Pegasus und

die unter seinem Hufschlag hervorquellende Hippokrene. Darunter steht die Inschrift: Nos Parnassi deserta per ardua dulcis raptat Amor. — Nach dem Kupferstich von Jac. Frey.

Fig. 10 und 11. **Nereïden aus den Loggien des Vatican.** — Das classische Hauptwerk architektonischer Decoration der italienischen Blüthezeit sind die nach Rafael's Entwürfen ausgeschmückten Loggien des Vatican. Sie befinden sich im zweiten Stockwerke des Gebäudes an dem nach Bramante's Plan erbauten Cortile di S. Damaso. Das Vorbild für ihre Decoration boten die damals neu aufgedeckten Ornamente der Titusthermen dar. Wie in diesen, so reichen sich auch hier Decorationsmalerei und Stuckornamentik die Hände und bilden ein den Wölbungen, Flächen und Gliederungen der Architektur schön angepasstes, reizvolles Ensemble. In den dreizehn Kuppeln, welche sich über der Pfeilerhalle wölben, hat Rafael auf kleinen, vierseitigen Feldern 48 biblische Compositionen angebracht. Die Umrahmungen derselben bilden zierliche Arabesken, und ebenso sind alle Pfeiler und Wandflächen mit einem unerschöpflichen Reichthum kleiner Stuckreliefs und Bildchen mythologischen und phantastischen Inhalts, mit Fabelthieren, Vögeln, Ranken, zierlichen Gebäuden u. dgl. nach Art der pompejanischen Wandverzierungen ausgestattet. Die Ausführung dieser Malereien besorgten Rafael's begabteste Schüler, besonders Perin del Vaga, Giulio Romano, Francesco Penni und Giovanni da Udine. Von Letzterem rühren speciell die eigentlich ornamentalen Theile der Decoration her. Wir geben hier zunächst einige der kleinen mythologischen Compositionen. — Nach den Stichen von Lasinio.

Fig. 12—15. **Arabesken aus den Loggien, von Giovanni da Udine.** — Daran reihen wir einige Stücke der ornamentalen Einfassungen des Giovanni da Udine mit deutlichen Anklängen an die Antike, deren Motive der Meister jedoch in freier Weise fortzubilden und zu variiren wusste. — Nach den Stichen von Lasinio.

Fig. 16. **Anbetung des Kindes, von Gaudenzio Ferrari.** — Schliesslich möge hier ein Werk des Gaudenzio Ferrari (1484—1549) stehen, eines aus der Mailänder Schule hervorgegangenen Künstlers, der unter anderen Einflüssen auch den des Rafael erfahren hat. Wir haben die Anbetung Christi ausgewählt, die er in der Kirche S. Maria di Loreto, unweit von Varallo, al fresco malte, und deren Entstehung zwischen die Jahre 1527 bis 1529 gesetzt wird. An dem Bilde ist, wie an Gaudenzio's besseren Werken überhaupt, ausser der ansprechenden Composition besonders das helle und freundliche Colorit hervorzuheben. — Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, disegnate ed incise da Silvestro Panazzi, dirette e descaitte da Gaudenzio Bordiga, Milano 1835, Lief. II.

Tafel 80.

MALEREI DER VENETIANER.

Fig. 1. **Portrait Tizian's.** — Tizian Vecellio (c. 1487—1576), dessen Portrait wir hier voranstellen, ist der bedeutendste Schüler des Giovanni Bellini (vergl. Taf. 69, Fig. 3 u. 4) und der Hauptmeister der venetianischen Schule im 16. Jahrhundert. — Nach dem Stich von Agostino Caracci.

Fig. 2. **Christus mit dem Zinsgroschen, von Tizian.** — In dem sog. Cristo della moneta, der vollendetsten Darstellung des von Tizian ausgebildeten Christusideals, geben wir eines der Hauptbilder aus seiner früheren Zeit, hervorragend durch Adel der Auffassung und zart ver-

schmolzene Malerei. Der Heiland schaut dem verschlagen lächelnden Pharisäer, der die verfängliche Frage nach dem Zins des Kaisers an ihn richtet, bis auf den Grund des Herzens, aber kein Zug verräth in dem edlen Antlitz eine Erregung seines Innern. Das Bild wurde von Tizian für den Herzog Alphons von Ferrara etwa 1520 gemalt, und gehört jetzt zu den Perlen der Dresdener Galerie. Am Gewandsaum des Pharisäers steht Tizian's Name. Nach Vasari war das Bild auf eine Schrankthüre gemalt; 2′ 8″ hoch und 2′ breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 3. **Diana und Kallisto, von demselben.** — Mit welcher Freiheit und Originalität der Meister die antiken Stoffe behandelte, zeigt dieses anmuthige Bild der Diana, deren Nymphen eben im Begriff sind, den Fehltritt einer ihrer schönen Begleiterinnen, der Kallisto, zu entdecken. Diana sitzt unter Gebüschen am Ufer eines Baches, auf ihren Jagdspeer gestützt, in würdevoller Haltung, die Linke ernst und vorwurfsvoll auf die arme Kallisto gerichtet, welche jenseits des Baches mit verzweiflungsvoller Geberde von ihren schadenfrohen Gespielinnen sich entkleiden lassen muss. Durch das Ganze geht ein Zug von Humor. Gegen den Hintergrund zu erhebt sich ein Brunnenbecken, auf welchem die Statue der Diana mit einem Hirsche steht. Das Bild ist in mehrfachen Wiederholungen vorhanden. — Nach dem Stich von Cornelius Cort.

Fig. 4. **Grablegung, von Tizian.** — Unter den dramatischen Darstellungen biblischen Inhalts aus Tizian's Blüthezeit nennen wir zunächst die Grablegung Christi im Louvre, von der sich eine gute alte Copie im Palazzo Manfrin zu Venedig befindet, nach welcher unser Stich gemacht ist. Wir sehen den Leichnam des Heilandes von zweien seiner Jünger getragen; Johannes hilft ihnen, die rechte Hand des Herrn ergreifend. Zur Linken stehen die Frauen: Maria mit gefalteten Händen dem Sohne voll tiefen Schmerzes in's Antlitz blickend, Magdalena, die fast hinsinkende unterstützend, ohne selbst von Christus die Augen abzuwenden. Der Ausdruck tief empfundenen Schmerzes durchzieht das in Linien und Farben wunderbar harmonische Ganze. — Nach dem Stich von Rousselet.

Fig. 5. **Mariä Himmelfahrt, von Tizian.** — Den höchsten Ausdruck begeisterter Glückseligkeit erreicht die Malerei Tizian's in dem grossen Bilde der Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig. Das Bild zerfällt in zwei Hauptgruppen. In der unteren erblickt man die Apostel, um das leere Grab der Maria versammelt, in Staunen und Entzücken zum Himmel aufblickend. Petrus ist im Begriff, sich bewundernd auf die Kniee zu werfen, Johannes und die übrigen Jünger folgen der himmelan Gehobenen mit Augen und Händen. Diese selbst bildet den Mittelpunkt des oberen Theiles der Composition. Sie steht auf duftigen Wolken inmitten einer Glorie; in ein rothes Gewand gekleidet, welches ein blauer, vorn zusammengeschürzter Mantel umwallt, hebt sie Antlitz und Arme schwärmerisch nach oben, wo Gott Vater in einer Schaar von Engeln ihrer mit ausgebreiteten Armen wartet. Einer der Engel hält die Krone über ihrem Haupt. In seliger Verklärung schwebt sie den in goldigen Glanz getauchten Himmelssphären zu. Das Bild ist 6,88 Met. hoch und 3,44 Met. breit, und wurde von Tizian, in seinen besten Mannesjahren, für den Hochaltar der Kirche S. Maria gloriosa de' Frari zu Venedig gemalt, dann aber wegen der schädlichen Wirkung des Kerzenrauches von dem Altar entfernt und in die Sammlung der Akademie übertragen. — Pinacoteca dell' Accademia Veneta, Vol. II, tav. I.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, von Giorgione.** — Neben Tizian steht sein etwas älterer Zeitgenoss Giorgione, eigentlich Giorgio Barbarelli, von Castelfranco (1477—1511), als der Mitbegründer des venetianischen Schönheitsideals der Blüthezeit. Er ist einer der grössten Poeten der

Farbe und der Schöpfer der für diese Schule so charakteristischen Existenzbilder, welche abgesehen von jedem bestimmten Inhalt nur den Zauber eines schönen, in sich beruhigten Daseins in beseligenden Farbenaccorden auf den Beschauer wirken lassen. Wir geben von ihm eine Maria mit dem Kinde, welche zu den Zierden der Galerie Leuchtenberg, früher in München, jetzt in Petersburg, gehört. Maria sitzt auf einer Steinbank in einem Gebüsch von Lorbeer und Rosen und hält das fast nackte Kind im Schooss. Waldige Landschaft bildet den Hintergrund. Die Farbe des Bildes ist durchsichtig und warm. Das Bild ist 2′ 10″ hoch und 2′ 6″ breit. — Muxel, Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg, Heft X, n. 56.

Fig. 7. **Portrait des Palma vecchio.** — Jacopo Palma vecchio (der ältere, c. 1480—1528), dessen Bildniss wir hier geben, ist neben Giorgione und Tizian als der dritte Hauptmeister zu nennen, welcher den Stil der venetianischen Schule des 16. Jahrhunderts begründete. — Nach der Abbildung bei Vasari, Leben des Palma.

Fig. 8. **Der h. Petrus thronend zwischen andern Heiligen, von Palma vecchio.** — Zu seinen älteren Bildern, welche in der Strenge ihrer Auffassung und Durchbildung an Bellini erinnern, gehört das hier vorgeführte Werk, welches aus der Kirche zu Fontanelle in die Akademie zu Venedig gekommen ist. Der h. Petrus sitzt vor einem rothen Teppich auf einem erhöhten Thron und weist mit der rechten Hand auf das Buch hin, das er auf dem Schoosse hält. Vorn zu seiner Rechten steht Johannes der Täufer, ein bärtiger Mann mit dem Kreuz in der Hand, den linken Fuss auf eine der Thronstufen setzend; hinter ihm befinden sich die heil. Augusta und der heil. Marcus mit einem Buche; zur Linken stehen der Apostel Paulus mit dem Schwert, hinter ihm die h. Justina von Padua und der h. Tizian, Bischof von Oderzo. Das Bild gehört zur Gattung der Sante conversazioni. Es ist sehr solid und kräftig gemalt und zählt in Grösse und Reinheit des Stils zu Palma's bedeutendsten Schöpfungen. Auf Holz, 2,85 Met. hoch und 1,76 Met. breit. — Pinacoteca dell' Accademia Veneta, I, Taf. 35, Stich von Comirato.

Fig. 9. **Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und die heil. Catharina, von Palma vecchio.** — Als ein Beispiel der weichen Anmuth, welche die späteren Bilder des Meïsters kennzeichnet, wählen wir eines seiner Werke in der Galerie zu Dresden aus. Es gehört zu den, insbesondere seit Giorgione in der venetianischen Schule beliebt gewordenen, Halbfigurenbildern. Maria sitzt vor einem Teppich, das unbekleidete Kind auf dem Schoosse; sie fasst mit der Linken eine schmale Schriftrolle, welche Johannes der Täufer, ein bärtiger jugendlicher Mann mit dem Kreuz im Arm, mit der Rechten hält. Zwischen beiden im Hintergrunde steht die h. Catharina, eine feine, anmuthige Erscheinung mit blondem Haar, das frei über ihre Schultern herniederwallt. Das auf Holz gemalte Bild ist 2′ 5″ hoch und 3′ 6″ breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 10. **Christus und die Ehebrecherin, von Pordenone.** — Eine noch grössere Sanftheit der Stimmung und des Vortrags besitzt Licinio Regillo da Pordenone (1483—1539). Ein schönes Beispiel seiner Darstellungsweise bietet uns das in der Berliner Gemäldegalerie befindliche Bild der Ehebrecherin. In dem von mildem Ernst erfüllten Antlitz Christi, der reuigen Verschämtheit des schönen Weibes, dem brutal dreinschauenden Pharisäer und den würdevollen Köpfen der Schriftgelehrten tritt eine feine Abstufung des Ausdrucks zu Tage. Farbe, Modellirung, Ausführung der Haare und Gewänder sind von gleicher Meisterschaft. Auf Leinwand; 3′ 2¼″ hoch und 4′ 6″ breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der Galerie des Berliner Museums.

Tafel 80. A.

OBERITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Heilige Familie, von A. Solario.** — Wir beginnen diese zur Ergänzung der oberitalienischen Denkmäler bestimmte Tafel mit einer schönen kleinen Madonna der Leuchtenberg'schen Galerie, welche auf dem Zettelchen im Vordergrunde die Bezeichnung: „Antonius de Solario Venetus“ trägt, und jedenfalls einem Künstler aus der Nachfolgerschaft des Bellini angehört. Die h. Jungfrau hält das vor ihr stehende Kind, das einen Vogel am Bande führt. Zur Linken steht der kleine Johannes mit dem Rohrkreuz und Früchten. Im Hintergrunde, neben dem Vorhang, ein Fenster, durch das sich der Blick in eine Landschaft öffnet. Die Persönlichkeit des Antonio de Solario ist neuerdings in Zweifel gezogen, und man erkennt in dem Bilde die Hand des Andrea Solario (erwähnt von 1495—1515), in dessen Werken die Schule Bellini's mit Rafaelischen Elementen sich verbindet. — Rosini, Storia della pittura italiana, Atlas, T. I, tav. 37.

Fig. 2. **Beweinung Christi, von Gaudenzio Ferrari.** — Auch der Urheber dieses Bildes, der Piemontese Glaudenzio Ferrari (1484—1549), unterlag mannigfacher Beeinflussung, aus der sich aber seine kräftige Natur doch zu selbstständiger Bedeutung emporarbeitete. Unter seinen meist sehr figurenreichen, in der Färbung bisweilen bunten, aber lebens- und ausdrucksvollen Bildern heben wir die Beweinung von Christi Leichnam in der Turiner Galerie hervor. — Nach dem Stich von Garavaglia.

Fig. 3. **Thronende Madonna, von Dosso Dossi.** — Die Eigenthümlichkeiten der Schule Ferrara's repräsentirt weit kräftiger als der oben betrachtete Garofalo (vergl. Taf. 79. A, Fig. 4) der ältere der Gebrüder Dossi, Giovanni oder gewöhnlich Dosso Dossi genannt (c. 1478—1541). Wir geben von ihm das Mittelstück des grossartigen farbenprächtigen Bildes in der öffentlichen Galerie (dem Ateneo) zu Ferrara, welches mit seinen fünf Nebenabtheilungen früher einen Altar in der Kirche S. Andrea schmückte. Die thronende Madonna mit Christus und Johannes ist von einer Gruppe würdiger Heiliger umgeben; die den Teppich oben haltenden Engelknaben mussten aus Mangel an Raum auf unserem Stiche weggelassen werden. — Rosini, a. a. O., II, tav. 151.

Fig. 4. **Darstellung Mariä im Tempel, von B. Peruzzi.** — Baldassare Peruzzi von Siena (1481—1537), den wir oben als einen der edelsten Baumeister der Hochrenaissance kennen gelernt haben (vergl. Taf. 71, Fig. 3 und Taf. 71. A, Fig. 3), nimmt auch als Maler unter den Meistern der goldenen Zeit einen hohen Rang ein. Wir repräsentiren ihn durch das grosse Wandgemälde der Darstellung Mariä in S. Maria della Pace zu Rom, eine figurenreiche Composition, deren Hauptreiz in den lebendig bewegten Gruppen des Vordergrundes und in dem geschmackvollen, durch prächtige Architektur gehobenen Arrangement besteht. Die Malerei ist leider durch Verwüstung und Restauration arg entstellt. — Rosini, a. a. O., II, tav. 146.

Fig. 5. **S. Catharina, von Lorenzo Lotto.** — Die Bedeutung dieses poesievollen, besonders auch als Portraitmaler hoch zu schätzenden Meisters (c. 1480 bis c. 1555) ist erst in jüngster Zeit vollkommen gewürdigt worden. Als Bergamaske gehört er der lombardischen Schule an, empfing aber dann sowohl von den Venetianern als namentlich von Correggio die für seine reife Zeit maassgebenden Inspirationen. Das Bild der h. Catharina in der Galerie Leuchtenberg, welches wir hier vorführen, zählt zu

seinen schönsten, durch Adel der Auffassung und Klarheit des Tons hervorragendsten Werken. Auf Holz; 1' 9" breit und 1' 7" hoch. — Muxel, Galerie Leuchtenberg, n. 50.

Fig. 6. **Drei Heilige, von Gianfrancesco Carotto.** — Das hier vorgeführte Bild der Galerie Leuchtenberg wird dem Giovan Francesco Carotto (1470—1546), dem veronesischen Proteus zugeschrieben, ohne dass diese Attribution jedoch als feststehend gelten könnte. Es stellt den h. Antonius Abbas, auf einem Postamente stehend, zwischen dem h. Rochus und der h. Magdalena dar. Charakteristik und Malerei sind vorwiegend venetianisch, im Stil der Schule Bellini's. Die Figuren haben fast Lebensgrösse. — Muxel, a. a. O., n. 49.

Fig. 7. **Die Vermählung Alexander's mit der Roxane, von Bazzi (Sodoma).** — Der Lombarde Giovan Antonio de' Bazzi, gen. il Sodoma (c. 1477—1549) ist ebenfalls eine proteusartige Natur. Nachdem er seinen ersten Unterricht bei Mailänder Schülern Lionardo's genossen, kam er dann ziemlich früh (um 1500) in Siena zu vielseitiger Thätigkeit und nahm später in Rom seinen höchsten Aufschwung unter dem Einflusse Rafael's. Das hier vorgeführte Gemälde malte er während seines zweiten dortigen Aufenthaltes (um 1513) im Auftrage des Agostino Chigi für ein oberes Gemach in dessen Villa, der Farnesina (vgl. Taf. 71, Fig. 3). Es stellt die Vermählung Alexanders mit der Roxane, auf Grundlage eines uns von Lucian beschriebenen Bildes des Aëtion, dar. Auf dem Brautbett sitzt, von geschäftigen Amoretten und Dienerinnen umgeben, die mit verschämtem Lächeln zu Boden blickende Roxane. Vor ihr steht Alexander, ihr die Krone reichend, und etwas weiter zurück, auf einen nackten Jüngling, den Hymenäos, gestützt, steht Hephästion, als Brautführer mit einer Fackel in der Hand. Am Boden um ihn treiben Amoretten mit Alexander's Waffen ihr muthwilliges Spiel. Sodoma hat in diesem Bilde, dessen Gegenstand seiner ganzen Sinnesart entsprach, alle guten Seiten seines Talentes entfaltet und ein Werk geschaffen, das auch als Frescogemälde zu den glänzendsten Schöpfungen jener Zeit gehört. — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Darbringung Christi im Tempel, von Bernardino Luini.** — Zur vollständigeren Repräsentation dieses liebenswürdigen Meisters (vergl. Taf. 74, Fig. 9) geben wir hier das eine der beiden grossen Freskogemälde, mit denen Luini den Chor der Wallfahrtskirche bei Saronno schmückte. Der Meister entfaltet in dieser figurenreichen Composition seinen ganzen zart beseelten Schönheitssinn und verbindet mit dem Zauber der Gestalten im Einzelnen auch ein Gefühl für grosse und prächtige Raumentfaltung. — Nach dem Stiche von A. Ghiberti.

Tafel 80. B.

ITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Grablegung, von Sebastiano del Piombo.** — Wir geben hier zunächst noch einige Ergänzungen zu den früher vorgeführten Werken der venetianischen Schule. Sebastiano Luciani, mit dem Beinamem del Piombo (1485—1547) war ein Freund und Gesinnungsgenosse des Giorgione, ging aber bald nach dessen frühem Tode nach Rom, wo er theils als Gehülfe Michel Angelo's, theils in stelbstständigem Schaffen, auf das natürlich auch Rafael nicht ohne Einfluss blieb, das coloristische Ideal seiner Jugend mit dem Stiel des grossen Florentiners zu vermählen suchte. Die hier vorge-

führte Grablegung der Berliner Galerie gehört seiner späteren römischen Zeit an. Es ist das Bruchstück eines Gemäldes auf Stein, mit weit über lebensgrossen Figuren, von virtuoser Ausführung, aber empfindungsleer. Höhe 3′ 1/4″, Breite 3′ 7 1/2″. — Nach der Lithographie von Engelmann.

Fig. 2. **Thronende Madonna, von Moretto.** — Auch der edle Meister von Brescia, Alessandro Bonvicino, geh. Moretto, empfing von Venedig die ersten Inspirationen, schuf sich dann aber, nach flüchtiger Berührung mit der römischen Schule, seinen eigenen Stil, für dessen coloristische Seite namentlich der silberhelle Gesammtton charakteristisch ist. In seiner höchsten Klarheit zeigt diesen das hier mitgetheilte Bild der thronenden Madonna mit den vier lateinischen Kirchenvätern im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Zugleich zeugt dasselbe von der würdevollen Aúffassung, dem grossartigen Aufbau und der reichen Ausstattung mit umrahmender Architektur, wie sie der Meister seinen Sante conversazioni zu verleihen liebte. Das Bild schmückte ursprünglich einen Altar in der Kirche S. Carlo al Corso zu Rom und kam aus der Galerie Fesch, für die es in der Revolutionszeit erworben worden war, an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. Auf Leinwand; 8′ 10″ hoch und 5′ 10″ breit. — Nach der Lithographie von Schertle.

Fig. 3. **Der Glaube, angeblich von Paris Bordone.** — Dieses früher dem Paris Bordone (dann auch dem Palma vecchio) zugeschriebene Bild rührt, wie man richtig erkannt hat, ebenfalls von Moretto da Brescia her. Es ist die Personification des Glaubens durch eine leichtverschleierte jugendliche weibliche Gestalt (in rothem Gewand und gelbem Mantel), welche schwärmerisch bewegt in der Rechten den Kelch mit der Hostie, in der Linken ein grosses Kreuz hält. Auf einem Spruchbande, das einen Blumenstrauss umwindet, steht die Inschrift: Justus ex fide vivit. Das Bild gelangte mit der Sammlung Crozat in die Ermitage zu St. Petersburg. Es ist 1,02 Met. h. und 78 Cent. br. — Galerie Imp. de l'Ermitage, lithogr. sous la direction de M. E. Huot, Livr. 8.

Fig. 4. **Anbetung der Könige, von Bonifazio.** — Diese figurenreiche, durch Gluth der Farbe und schönen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichnete Composition gehört wahrscheinlich dem ältesten unter den drei Künstlern an, welche den Namen Bonifazio tragen. Derselbe stammt aus Verona, wird daher zum Unterschiede von seinen venetianischen Namensvettern Bonifazio Veronese genannt, kam aber später auch nach Venedig und vermuthlich in die Schule des Palma vecchio. Er starb 1540. Die Composition gibt uns ein Beispiel der für die umständliche realistische Ausmalung der heiligen Geschichten besonders günstigen Breitbilder, welche damals in Venedig sehr beliebt waren. — Rosini, a. a. O., II, tav. 117.

Fig. 5. **Leda, von Pontormo.** — Der Urheber dieses Bildes, Jacopo Carucci, gen. Pontormo (1494—1557), ein Schüler des Andrea del Sarto, wird besonders als Portraitmäler geschätzt. Unter seinen übrigen Tafelbildern gehört die hier vorgeführte Leda mit dem Schwan und den eben aus dem Ei geschlüpften Kindern zu den ansprechendsten. Das Bild befindet sich in den Uffizien zu Florenz. — R. Galleria di Firenze, Ser. I, Vol. III, tav. 119.

Pig. 6. **Thronende Madonna, von Bagnacavallo.** — Durch die Abbildung dieses berühmten Gemäldes der Dresdener Galerie repräsentiren wir den aus Fr. Francia's Schule hervorgegangenen, später von Rafael beeinflussten Bartolommeo Ramenghi, nach seiner Heimath Bagnacavallo genannt (1484—1542). Er zeigt sich uns in dieser imposanten, von edlem Schönheitsgefühl durchdrungenen Composition auf der vollen Höhe seiner Kraft. Unter der auf Wolken thronenden Madonna stehen die h. Geminianus, Petrus, Paulus und Antonius von Padua. Das Bild war ursprünglich für

einen Altar in dem Convento de' Pellegrini zu Bologna gemalt, von wo es im Jahre 1755 für König August III. nach Dresden geschafft wurde. Auf Holz; 8' 10½" h. und 7' 4" br. — Nach dem Stich von Lutz.

Fig. 7. **Anbetung der Könige, von Andrea Sabbatini.** — Zu den liebenswürdigsten Schülern des Rafael gehört der früher in der Werkstatt der Donzelli zu Neapel herangebildete Andrea Sabbatini, genannt Andrea da Salerno (1480—1545), von dem wir in der Anbetung der Könige im Museum zu Neapel eine seiner besten Compositionen vorführen. Der dazu gehörige obere Halbkreis mit der Allegorie der Religion wurde weggelassen. — Rosini, a. a. O., II, tav. 160.

Fig. 8. **Kreuzabnahme, von Daniele da Volterra.** — Schliesslich geben wir in der berühmten Kreuzabnahme des Daniele Ricciarelli da Volterra (1509—1566) das Hauptwerk eines der hervorragendsten Meister aus der Nachfolgerschaft des Michel Angelo. Die von gewaltiger Bewegung erfüllte Composition gliedert sich in zwei Hauptgruppen, deren natürliche Mittelpunkte der herabgesenkte Christusleichnam und die ergreifende Gestalt der ohnmächtig zu Boden gesunkenen Maria bilden. Das Bild schmückt einen Altar im linken Seitenschiff der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom. Leider hat es durch Verletzung und Restauration sehr gelitten. Nach dem Stich von N. Dorigny, verglichen mit dem von P. Toschi.

Tafel 81.

FLANDRISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Anbetung des Lammes, vom Genter Altar der Brüder van Eyck.** — Im nördlichen Europa fand das Lebensprincip der modernen Malerei, der Realismus, noch früher Eingang als in Italien. Allen voran gehen die flandrischen Meister Hubert und Jan van Eyck, aus deren berühmtem Hauptwerk, dem Altarschrein von S. Bavo zu Gent, wir hier die Mitteltafel vorführen. Bevor wir zur Betrachtung derselben übergehen, sind einige Worte über die Gesammtcomposition des Altarwerkes nöthig. Im Ganzen von Hubert erfunden und gezeichnet, besteht dasselbe aus zwei Reihen von Tafeln, von denen ein Theil der oberen Reihe auch in der malerischen Ausführung dem Hubert, die andern alle dem Jan van Eyck anzugehören scheinen. Genau sind wir über den Antheil eines jeden der beiden Brüder an der gemeinsamen Arbeit leider nicht unterrichtet. Nur soviel geht aus der auf den Rahmen des Werkes befindlichen Inschrift hervor, dass Hubert dasselbe begann und Jan, der jüngere Bruder, es nach Hubert's Tode († 1426) vollendete (1432). Von den 20 grösseren Tafeln, in welche das Ganze zerfällt, sind gegenwärtig 6 noch in der Kirche S. Bavo zu Gent an der Stelle, für welche der Altar bestimmt war, 2 in der Galerie zu Brüssel und 12 im Berliner Museum (vergl. Taf. 81. A, Fig. 1—5). Jetzt zu der noch in S. Bavo befindlichen Mitteltafel! Um das auf dem Altar stehende Lamm, das Symbol Christi, sind die Engel, die Patriarchen, die Apostel, die Märtyrer und Märtyrerinnen, welche aus dem himmlischen Jerusalem von rechts und links herbeiziehen, anbetend geschaart. Vor dem Altar steht ein Springbrunnen mit achteckigem Bassin, aus dem das Wasser krystallhell über Perlen und Edelsteine durch die blumige Wiese abfliesst. Ueber dem Lamm, das sein Blut in einen vor ihm stehenden Pokal fliessen lässt, schwebt die Taube des heiligen Geistes. Um diesen symbolischen Mittelpunkt hat nun der Meister die ganze Natur und Menschenwelt in ihrer Mannigfaltigkeit gruppirt. Ganz besondere

Aufmerksamkeit erfordert der landschaftliche Hintergrund, dessen grosse Ausdehnung und unnachahmlich saubere und liebliche Ausführung für jene Zeit als ein wahres Wunderwerk betrachtet werden muss. Bei keinem gleichzeitigen Italiener, die bedeutendsten der Schlussepoche des Jahrhunderts nicht ausgenommen, findet sich die Natur mit dieser Wahrheit und Vollendung behandelt. Mit derselben Treue und Feinheit sind sodann die Massen von Figuren ausgeführt. Der allen diesen heiligen Gestalten gemeinsame, tiefe Zug wahrer Frömmigkeit ist mit einer staunenswerthen Mannigfaltigkeit der Individualisirung verbunden, in welcher jeder Einzelne als ein nach Stand, Gemüth und Charakter Besonderer sich geltend macht. Bis in den zarten Grashalm und das Härchen der Augenwimpern ist jedes Detail auf's fleissigste wiedergegeben und in der Farbe, deren tiefer, saftiger und zugleich klarer Grundton einen Hauptreiz des Bildes ausmacht, ist hier schon eine Harmonie und feine Nuancirung erreicht, wie sie bei solchem Reichthum der Composition ebenfalls kein gleichzeitiger Meister Italiens besessen hat. Einen bedeutenden Vorschub leistete den Flandrern die von ihnen mit Meisterschaft geübte Technik der Oelmalerei, ohne deren schmiegsames Bindemittel, verbunden mit einem neuen farblosen Firniss, jene feine Detailirung in Form und Ausdruck und zugleich jene Kraft und Klarheit des Colorits unerreichbar gewesen wäre. — Nach einem von Waagen herausgegebenen Kupferstich.

Fig. 2. **Darbringung Christi im Tempel, von Rogier van der Weyden.** Der bedeutendste Vertreter der Schule nach den Brüdern van Eyck war der aus Tournay gebürtige, namentlich in Brüssel thätige Rogier van der Weyden († 1464). Wir geben hier von ihm ein früher der Boisserée'schen Sammlung angehöriges und fälschlich als Werk des Jan van Eyck bezeichnetes, jetzt in der Münchener Pinakothek befindliches Bild auf dem Seitenflügel eines Altarschreines. Sein Gegenstand ist die Darbringung Christi im Tempel. Maria, eine schlanke Gestalt von feiner Gesichtsbildung, in ein dunkles Gewand gehüllt, überreicht dem Hohenpriester das nackte Kind, das von diesem sorgsam in Empfang genommen wird. Hinter der Maria stehen Joseph und eine Jungfrau, in der Tracht der damaligen Zeit, mit Geschenken. Die Handlung geht in einer grossen romanischen Kirche vor sich. Auf unserer Abbildung ist der obere Theil der Tafel weggelassen. Der Altar, zu dem das Bild gehört, stammt aus der Kirche der h. Columba in Köln. Auf Holz; 4′ 4″ hoch und 2′ 3″ breit. — Sammlung nieder- und oberdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisserée und Bertram, Taf. 14, Lithographie von J. N. Strixner.

Fig. 3. **Verkündigung, dem Hugo van der Goes zugeschrieben.** — Auch dieses Bild gehörte, wie das vorige, früher der Boisserée'schen Sammlung an, wo es ohne stichhaltigen Grund als Hugo van der Goes bezeichnet wurde, und befindet sich jetzt ebenfalls in der Pinakothek zu München. In einem Zimmer, dessen gothische Wand- und Bodendecoration auf's sorgfältigste ausgeführt ist, steht Maria aufrecht vor einem aufgeschlagenen Gebetbuch. Sie wendet sich eben mit demüthiger Geberde vom Lesen ab, um die Botschaft des Engels entgegen zu nehmen, der mit priesterlichen Gewändern angethan, ein Scepter in der linken Hand und die Rechte leicht erhebend, vor ihr kniet. Das Bild ist auf Holz gemalt; 3′ 8″ hoch und 3′ 5″ breit. — Boisserée, a. a. O., Taf. 104.

Fig. 4. **Die Feier des Passahfestes, von Dierick Bouts.** — Der Meister dieses Bildes, früher irrthümlich Stuerbout genannt, vertritt hier den niederländischen Zweig der van Eyck'schen Schule. Er war (c. 1410) in Harlem geboren und seit ungefähr 1450 in Löwen thätig. Für die Peterskirche dieser Stadt malte er unter Anderem ein grosses Triptychon, dessen Mitteltafel mit der Darstellung des Abendmahls noch an Ort und

Stelle sich befindet. Von den Flügelbildern werden jetzt zwei im Museum von Berlin aufbewahrt, während die beiden andern mit der Boisserée'schen Sammlung in die Münchener Pinakothek übergegangen sind. Zu den ersteren gehört unser Bild, die Feier des Passahfestes in einer jüdischen Familie. Wir sehen, wie der Vater das Osterlamm zerlegt; Frau, Tochter und Sohn, nebst zwei anderen Männern, stehen, den Wanderstab in der Hand, reisefertig um den Tisch. Die Darstellung hat mit der van Eyckschen Schule jenen naiven Realismus gemein, der uns den biblischen Gegenstand im Gewande der damaligen Zeit mit aller Treue in Einrichtung, Costüm und Baulichkeiten schildert. Zeichnung und Formengebung erinnern in einzelnen Punkten an Rogier van der Weyden und Memling. Dem Letzteren wurde das Werk früher zugeschrieben, bevor man seine Zusammengehörigkeit mit dem urkundlich beglaubigten Triptychon in Löwen erkannt hatte. Auf Holz; 2' 9'' hoch und 2' 2½'' breit. — Von C. Becker nach dem Berliner Original gezeichnet.

Fig. 5. **Die Ankunft der h. Ursula in Rom, von Hans Memling.** — In Hans Memling von Brügge (c. 1445—95) erreichte die flandrische Schule die zweite und höchste Stufe ihrer Entwickelung. Eines der vollendetsten Werke des Meisters sind die Malereien des Reliquienkastens der h. Ursula, welchen Memling aus Dankbarkeit dem S. Johannes-Hospital zu Brügge stiftete. Die noch jetzt dort befindlichen Bilder stellen in einem zusammenhängenden Cyclus die Geschichte der h. Ursula dar, die der Legende nach von einem grossen Gefolge von Jungfrauen und Rittern unter Anführung ihres Verlobten begleitet, einen Zug von ihrer Heimath England nach Rom unternahm und auf der Rückkehr bei Köln nebst allen ihren Begleitern den Märtyrertod erlitt. Unsere Tafel gibt den Augenblick, wo die Heilige in Rom vom Papst Cyriacus an den Stufen einer Kirche empfangen wird. An der Spitze ihres Gefolges kniet sie vor ihm mit gefalteten Händen nieder und empfängt den Segen. Hinter dem Papst stehen die Würdenträger der Kirche. In der Vorhalle zur Rechten sieht man gleichzeitig die Taufe mehrerer Jünglinge vornehmen, und im Hintergrunde derselben Räumlichkeit die Ertheilung der Hostie an die h. Ursula. Zur Linken öffnet sich der Ausblick in eine Strasse Roms und darüber dehnt sich eine bergige Landschaft aus. Das Bild vereinigt alle vorzüglichen Eigenschaften des Meisters, Feinheit der Charakteristik, Anmuth der Motive, eine leuchtende warme Farbe, die zarteste Detailirung, und fügt in der zart abgewogenen malerischen Stimmung des Ganzen ein neues, bis dahin in der flandrischen Schule noch nicht zum Durchbruch gelangtes Element hinzu. — La Châsse de Ste. Ursule, gravée au trait par Charles Onghena d'après Jean Memling, avec texte par Octave Delepierre et Auguste Voisin, Bruxelles 1841, Pl. III.

Fig. 6. **Der Erzengel Michael aus dem jüngsten Gericht, von Hans Memling.** — Die phantastische Seite der Natur des Meisters kommt in dem grossen Altarbilde der Marienkirche zu Danzig zu Tage, welches allerdings früher verschiedenen andern Meistern der flandrischen Schule zugeschrieben wurde, neuerdings aber fast allgemein als Werk Memling's anerkannt ist. Dasselbe enthält auf drei Tafeln die Darstellungen des jüngsten Gerichtes, der Hölle und des Paradieses. Die hier ausgewählte Figur des Erzengels Michael bildet den Mittelpunkt des Weltgerichtsbildes. Der Engel, eine an Grösse Alles überragende Jünglingsgestalt in glänzender goldener Rüstung, wägt zwei Menschenseelen gegeneinander ab und schickt sich an, die eine, die zu leicht befunden, in den Abgrund der Verdammniss hinabzustossen. Im Hintergrunde sieht man andere Auferstandene und die Engel mit den Posaunen des Gerichtes. Das Bild wurde 1467 begonnen und war 1473 vollendet. — Nach einem Kupferstich.

Tafel 81. A.

FLANDRISCHE MALEREI.

Fig. 1—5. **Vom Genter Altar der Brüder van Eyck.** — Zur Ergänzung der auf Taf. 81, Fig. 1 gegebenen Darstellung fügen wir hier noch vier Flügelbilder von dem grossen Altarwerk der Brüder van Eyck hinzu. Das erste (Fig. 1) gibt die erste obere Tafel des linken Innenflügels und stellt eine Gruppe von Engeln dar, welche singend um ein reich geschnitztes Chorpult herumstehen. Sie tragen prächtige Gewänder und im hellblonden Haar goldene Reifen. An der Stellung des Mundes erkennt man deutlich, ob sie Alt oder Sopran singen. Die folgenden Darstellungen veranschaulichen die untere Bilderreihe an den Aussenflügeln. Sie stellen (Fig. 2 u. 3) die in Steinfarbe gemalten Statuen des Evangelisten und des Täufers Johannes und (Fig. 4 u. 5) die meisterhaft ausgeführten lebensvollen Bildnisse der Stifter des Altarwerkes, Jodocus Vydts und seiner Gemahlin, Isabella geb. Burluut, dar. In ihrer schlichten Treue und unübertrefflich feinen, sorgfältigen Ausführung stehen diese Bildnisse als Muster der Porträtmalerei für alle Zeiten da. Alle diese Flügelbilder sind gegenwärtig im Berliner Museum. — Nach Photographien von Schauer.

Fig. 6. **Triptychon von Jan van Eyck.** — Ein Wunderwerk der Kleinmalerei ist das hier von seiner inneren Seite mitgetheilte Triptychon der Dresdener Galerie, welches angeblich als Reisealtar Kaiser Carl's V. diente. Es zeigt uns im Mittelbilde die Madonna mit dem Kind unter prächtigem Baldachin in einer mittelalterlichen Kirche thronend, und auf den Flügeln rechts den h. Michael mit dem knieenden Donator, links die h. Catharina. Durch ein offenes Fenster auf dem letzteren Flügel sieht man in eine auf's Zarteste ausgeführte Landschaft hinaus. Die Aussenflügel tragen eine Darstellung der Verkündigung in Steinwerk-Imitation. Das Ganze zeigt uns den Meister in Solidität der Ausführung, Zartheit der Empfindung und unsäglichem Fleiss auf der vollen Höhe seiner Kunst. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Taufe Christi, von Rogier van der Weyden.** — Der obigen Darstellung fügen wir hier zur besseren Charakteristik Rogier's van der Weyden ein Bild aus seiner früheren Lebenszeit hinzu, welches dem Johannes-Altar des Berliner Museums entnommen ist. Wir sehen Johannes mit der erhobenen hohlen Hand soeben die Taufe an Christus vollziehen, während ein rechts knieender Engel bereit ist, ihm das Gewand wieder umzulegen. Die symmetrische Composition wird noch gehoben durch die reich mit Bildwerk verzierte gothische Halle, welche der Gruppe zur Umrahmung dient. Am Himmel erscheint Gott Vater in rothem Gewölk. Die beiden andern Flügel enthalten die Namengebung und die Enthauptung des Johannes. Auf Holz; jede Tafel 2′ 5¾″ h. und 2′ 6½″ br. — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Anbetung der Könige, von Petrus Cristus.** — Ein Zeitgenosse Rogier's, jedoch minder bedeutend als dieser, war der aus Baerle gebürtige, vornehmlich in Brügge thätige Meister Petrus Cristus. Das von ihm vorgeführte Bild gehört zu einem im Museum zu Madrid befindlichen Cyclus von vier Darstellungen mit der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Wir sehen letztere, ähnlich umrahmt wie auf dem eben betrachteten Bilde Rogier's, in einer schlichten Baulichkeit dargestellt, durch die sich der Blick in eine hügelige Landschaft öffnet. Die Handlung ist ohne jedes Ceremoniell und in nicht besonders geschickter Gruppirung dargestellt. Der Hauptwerth des Bildes

besteht in der fleissigen Ausführung, namentlich der Köpfe. Auf Holz; die vier Abtheilungen zusammen 0,80 Meter hoch und 1,07 breit. — Nach einer Photographie von Laurent.

Fig. 9. **Das Urtheil des Cambyses, von Gerhard David.** — Am Schluss des 15. Jahrhunderts und am Anfange des 16. steht als der letzte bedeutende Vertreter dieser Schule der Meister Gerhard David von Brügge († 1523). Zwei Hauptbilder von ihm besitzt die dortige Akademie in den beiden Darstellungen aus der bei Herodot erzählten Geschichte vom Urtheil des Cambyses, der dem bestochenen Richter Sisamnes die Haut abziehen und mit derselben, zur Warnung für die Nachfolger, den Richterstuhl überziehen liess. Wir sehen auf der mitgetheilten Tafel die Execution mit erschreckendem Behagen geschildert. Vier Henker arbeiten an dem Verurtheilten herum, wie Chirurgen am Cadaver. Der König und sein Gefolge schauen ruhig zu. Im Hintergrunde sieht man den Nachfolger bereits auf der abgezogenen Haut sitzen und Recht sprechen. Zeichnung und Formgebung sind streng, fast hart, die Farbe ist tief und kräftig. Am schönsten sind die Köpfe. Die beiden Bilder galten früher für Werke des um ein Jahrhundert jüngeren Meisters Anton Claeyssens und ihre Bestimmung als Arbeiten des Gerhard David stösst auch heute noch auf Widerspruch. Die Zeit wird durch die auf dem Bilde des Urtheilsspruches befindliche Jahreszahl (1498) bestimmt. Auf Holz; 1,82 Met. h. und 1,59 Met. br. — Réveil, Musée de peint. et de sculpt., IV, 320.

Fig. 10. **Miniatur aus dem Breviarium Grimani.** — Neben der zu neuem Leben erwachten Tafelmalerei blühte auch die mittelalterliche Büchermalerei in Flandern kräftig fort und fand in den Fürsten des Landes ihre eifrigen Pfleger. Die Enlumineurs (Illuminirer) bilden eine besondere Zunft neben den Malern, und wenn auch die grosse Masse der mit Malereien verzierten Handschriften nur Fabrikwaare ist, so erheben sich doch einzelne dieser Leistungen zur Höhe wirklicher Kunstwerke, an deren Ausführung Meister vom höchsten Range Theil genommen haben müssen. Zu diesen Prachtwerken der Miniaturmalerei gehört auch das berühmte Breviarium des Cardinals Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig, von dessen Bildern wir ein Beispiel geben. Die 110 Miniaturen, welche diesen Pergamentcodex zieren, füllen oft ein ganzes Quartblatt und sind sowohl in ihren figürlichen Theilen als in den reichen Umrahmungen von meisterhafter Ausführung und geistvoller Conception. Ein anonymer Reisender des 16. Jahrhunderts, der in seiner Beschreibung Venedigs der Handschrift im Besitze des Cardinals Grimani zuerst Erwähnung thut, nennt unter den flandrischen Miniaturmalern, die daran thätig waren, Juan Memelin (Memling), Girardo de Guant (vielleicht Gerard Horenbaut von Gent) und Livieno d'Anversa (Lievin de Witte). — Nach einer Photographie.

Tafel 82.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Christus am Kreuz, von Martin Schön.** — Die deutschen Malerschulen des 15. Jahrhunderts bekunden sämmtlich den mächtigen Einfluss, den die glänzende Kunst der Flandrer damals ausübte. Die bedeutendsten Talente gingen bei den Meistern von Gent und Brügge in die Lehre. Aber zu völliger Abhängigkeit von den westlichen Stammverwandten liessen es die Deutschen nicht kommen. So vor allem der grösste deutsche Meister des 15. Jahrhunderts, Martin Schön, eigentlich Schongauer,

von Colmar († 1488). Er war ein Schüler Rogier's van der Weyden und hat die Stilweise und Technik der Flandrer nach dem Süden Deutschlands verpflanzt. Aber im innern Wesen, in der hohen Idealität und Zartsinnigkeit seiner Schöpfungen unterscheidet er sich wesentlich von seinen flandrischen Vorbildern. Er ist mehr Zeichner als Maler, und nimmt besonders in der Geschichte des deutschen Kupferstichs eine epochemachende Stellung ein. Unsere Abbildung ist die Reproduction eines der berühmtesten seiner zahlreichen Kupferstiche. Er zeigt den Gekreuzigten, von Maria und Johannes betrauert; geflügelte Engel in weiten Gewändern umschweben das Kreuz, das Blut des Heilandes in ihre Kelche auffangend. Die Composition ist symmetrisch, aber nicht unfrei, sondern voll ergreifenden Lebens; die Formen sind schmächtig, besonders die Hände sehr dürr, aber von grosser Feinheit in Zeichnung und Bewegung. Von höchster Schönheit sind die ausdrucksvollen Köpfe. — Bartsch, a. a. O., VI, n. 25.

Fig. 2. **Anbetung der h. drei Könige, von demselben.** — Diese Darstellung ist ebenfalls nach einem Kupferstich gezeichnet. Wir sehen die h. drei Könige mit ihrem Gefolge sich der Jungfrau nahen, welche mit dem nackten Jesuskinde im Schooss unter einer verfallenen Baulichkeit sitzt. Bei manchen Mängeln im Einzelnen, besonders in den schwächlich und unsicher dastehenden beiden Königen, macht die reiche und lebensvolle Composition doch im Ganzen eine fesselnde Wirkung. — Bartsch, a. a. O., n. 6.

Fig. 3. **Die h. Catharina, von demselben.** — Zu den zartest behandelten Stichen des Meisters gehören die einzelnen Heiligengestalten, von denen wir in der h. Catharina ein Beispiel geben. Die schlanke Gestalt mit der hohen Zackenkrone und der bauschigen, scharf und knitterig gefältelten Gewandung ist für den Stil Schongauer's höchst charakteristisch. — Bartsch, a. a. O., n. 65.

Fig. 4. **Christus am Kreuz, von Michel Wohlgemuth.** — In Michel Wohlgemuth (1434—1519) stellen wir dem Colmarer Meister den bedeutendsten Repräsentanten der Nürnberger Schule des 15. Jahrhunderts zur Seite. Wie jener, so verpflanzte auch Wohlgemuth die in früher Jugend aufgenommenen Keime flandrisch-realistischer Kunstanschauung in den Boden seiner heimischen Schule und gab dieser in der Malerei, wie in Kupferstich und Holzschnitt, bahnbrechende Impulse. Sein Schüler war Albrecht Dürer. Die hier mitgetheilte Kreuzigung gehört zu einem im Jahre 1479 dem Künstler aufgetragenen Altarschrein in der Frauenkirche zu Zwickau, der an den äusseren Seiten seiner Flügelthüren mit vier Scenen aus der Passion, an den inneren mit der Verkündigung Mariä, der Geburt Christi, der Anbetung der h. drei Könige und der h. Familie bemalt ist. Aus der Werkstatt Wohlgemuth's sind zahlreiche solche grössere Altarwerke hervorgegangen, deren Ausführung daher oft etwas Handwerksmässiges hat. Unser Beispiel ist von diesen Mängeln auch nicht frei zu sprechen, entschädigt uns dafür aber durch die dramatische Lebendigkeit der Composition und den würdigen, empfindungsvollen Ausdruck der Köpfe. — v. Quandt, Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, Taf. IV.

Fig. 5. **Maria mit dem Kinde, von dem älteren Hans Holbein.** — Hans Holbein, der Vater des berühmten gleichnamigen Sohnes, nimmt in der Augsburger Schule des 15. Jahrhunderts eine ähnliche Stellung ein, wie die beiden eben betrachteten Meister in Colmar und Nürnberg. Auch er steht unter dem Einflusse der Flandrer, arbeitet sich aber zur Selbstständigkeit empor und hat einzelne Werke geschaffen, welche zu den glänzendsten Leistungen der deutschen Frührenaissance zu zählen sind (vgl. Taf. 82. A, Fig. 1—3). Die hier mitgetheilte kleine Madonna in der

Moritzkapelle zu Nürnberg aus dem Jahre 1492 (oder 1493, die letzte Ziffer ist nicht genau lesbar) zeigt ihn uns noch befangen in den Traditionen der van Eyck'schen Schule. Die thronende Madonna hält das in ihrem Schoosse nackt stehende Kind zärtlich umfangen. Zwei geflügelte Engel bringen ihre Huldigungen dar. Die Umrahmung bildet gothisches Gestänge mit reichem Blätterwerk. Die Ausführung ist von miniaturartiger Feinheit. Auf Holz; 1′ 5″ hoch und 1′ breit. — Die Gemälde der Moritzkapelle zu Nürnberg, Heft I, Taf. 1.

Fig. 6 und 7. **Verkündigung Mariä, von Bartholomäus Zeitblom.** — Bartholomäus Zeitblom zählt zu den bedeutendsten Malern der Ulmer Schule jener Zeit. Wir geben von ihm zunächst zwei Tafeln des Altarwerkes der Kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf in Schwaben, gegenwärtig in der Sammlung vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart, welche zusammen die Verkündigung Mariä darstellen. Zu einem schlichten Ernst der Auffassung und milden Ausdruck der Köpfe gesellt sich hier eine grosse Einfachheit der Formengebung und Behandlungsweise (vgl. Taf. 82. A, Fig. 4). — Bartholomäus Zeitblom und seine Altarbilder auf dem Heerberge. Dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, Ulm 1845.

Fig. 8. **Die h. Barbara, von Israel van Mecken.** — Als Gegenstück zu der h. Catharina des Martin Schön geben wir hier schliesslich ein Blatt des Goldschmieds und Kupferstechers Israel van Mecken oder Meckenen, das in Zeichnung und Behandlung dem Stiche des Colmarer Meisters verwandt, nur von mehr handwerksmässigem Gepräge ist. — Bartsch, a. a. O., Vol. VI, n. 122.

Tafel 82. A.

DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE MALEREI.

Fig. 1—3. **Der Sebastiansaltar, von Hans Holbein dem Aelteren.** — Wenn oben (zu Taf. 82, Fig. 5) bemerkt wurde, dass des älteren Hans Holbein beste Werke zu den vollendetsten Leistungen der deutschen Frührenaissance zu zählen seien, so hatten wir dabei namentlich den hier vorgeführten Sebastians-Altar der Münchener Pinakothek im Auge. Das Werk galt früher ganz oder theilweise für eine Jugendarbeit des Sohnes, ist aber gegenwärtig allgemein als die reifste und edelste Schöpfung des Vaters Holbein anerkannt. Das Mittelbild zeigt das Martyrium des heil. Sebastian durch die Schergen des Kaisers Diocletian, der linke Seitenflügel trägt die Gestalt der h. Barbara, der rechte die der h. Elisabeth, letztere eine der holdseligsten Schöpfungen der deutschen Kunst; zur Seite der h. Elisabeth bemerkt man, neben den Köpfen zweier aussätzigen Bettler, auch des Malers Selbstportrait, welches genau übereinstimmt mit seiner aus dem Jahre 1515 datirenden Silberstiftzeichnung im Berliner Museum. Danach lässt sich die Zeit des Werkes ungefähr bestimmen. Besondere Beachtung verdienen die Renaissance-Ornamente und Pilaster, welche die Flügel einrahmen. Die Aussenseiten der Flügel sind mit der Darstellung der Verkündigung geziert. Das Altarwerk befand sich zu Anfang dieses Jahrhunderts in der Jesuitenkirche zu Augsburg. Auf Holz; 4′ 8″ hoch und 6′ breit. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Tod der h. Jungfrau von Bartholomäus Zeitblom.** — Von dem bedeutenden Ulmer Meister Bartholomäus Zeitblom (vergl. Taf. 82, Fig. 6 und 7) geben wir hier noch eine der Tafeln aus dem Marienleben, welches im fürstlichen Museum zu Sigmaringen aufbewahrt wird. Das-

selbe zerfällt in acht Bilder, die zu je vier auf zwei Flügeln zusammengestellt sind. Wir sehen Maria, vor ihrem Betpult knieend, den Tod erwarten; Johannes reicht ihr die Sterbekerze; im Hintergrunde die übrigen Jünger. Durch's Fenster erblickt man Christus in Wolken, die emporschwebende Seele krönend. Die Ausführung ist höchst vollendet, die Charakteristik der Köpfe edel und ausdrucksvoll. Gemusterter Goldgrund. Auf Holz; 1,02 M. h. und 0,70 M. br. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Geburt Christi, von Martin Schaffner.** — Ein zweiter, durch Originalität der Erfindung und edle Formgebung ausgezeichneter Meister der Ulmer Schule aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts ist Martin Schaffner, von dem wir hier eines der vier Bilder des Altarwerkes von Ennetach, gegenwärtig im Museum zu Sigmaringen, vorführen. Die Scene der Geburt Christi ist darauf mit liebenswürdigem Humor in figurenreicher Composition voll frischer, realistischer Details geschildert. Im Vordergrunde halten drei Engelein das neugeborene Kind auf einem Leinentuch. Maria und Joseph knieen verschämt und andächtig daneben. In die Thüre von rechts kommen eben zwei Hirten herein, von denen der Eine auf die Gruppe von Engeln hinweist, die über dem Neugeborenen das Gloria singen. Die Baulichkeit und der Hintergrund sind ebenfalls mit einer Fülle reizender Motive belebt. Die Luft ist gemusterter Goldgrund. Auf Holz; 2,05 M. hoch und 1,48 M. breit. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Tod der h. Jungfrau, vom sogen. Meister vom Tode Mariä.** — Wenn sich schon in einzelnen Zügen der Bilder Martin Schaffner's der Einfluss der italienischen Kunst fühlbar macht, so tritt uns derselbe nun ganz unverkennbar entgegen in der vielbesprochenen grossen Darstellung des Todes der Maria von einem unbekannten, aber offenbar niederrheinischen Meister, der nach dieser Composition der Meister vom Tode Mariä genannt zu werden pflegt. In einem schöngetäfelten Saal im Stil der Renaissance sind die Apostel um das Sterbebett der Maria versammelt; Johannes hält die Sterbekerze, Petrus knieend Kreuz und Sprengwedel. Der röthliche Fleischton, der den Meister charakterisirt, ist in Folge moderner Lasuren in's Unschöne gesteigert. Das Werk befand sich früher, mit den beiden doppelseitig bemalten Flügeln, in der Kirche S. Maria auf dem Capitol zu Köln und kam mit der Boisserée'schen Sammlung in die Münchener Pinakothek. Eine kleinere Wiederholung mit einigen Veränderungen besitzt das Kölner Museum. Das Münchener Bild hat beinahe lebensgrosse Figuren (vgl. Taf. 84. A, Fig. 3). Auf Holz; 3′ 1″ h. und 4′ 8″ br. — J. H. Strixner, Sammlung der Gebrüder Boisserée, Taf. 60.

Fig. 7. **Tod der h. Jungfrau, von Hans Baldung Grien.** — Der Urheber dieser Composition, einer meisterhaft ausgeführten Zeichnung im K. Kupferstichkabinet zu Stuttgart, Hans Baldung gen. Grien (c. 1475 bis 1545) gehört seiner Geburt nach Schwaben an, erfuhr aber von Martin Schön -und später von Dürer die Hauptimpulse für seine künstlerische Entwickelung. Er ist ein entschiedener Realist, bisweilen etwas derb und wild phantastisch, aber dabei gemüthvoll und in seinen Hauptwerken, besonders in dem grossen Marien-Altar des Freiburger Münsters, auch als Maler sehr tüchtig. Die mitgetheilte Zeichnung gehört der Datirung nach in das Jahr 1510. Sie ist in Clairobscur mit höchster Feinheit ausgeführt. — Nach dem Original.

Fig. 8. **Grablegung Christi, von Quentin Massys.** — Der bedeutendste niederländische Meister um die Wende des 16. Jahrhunderts war Quentin Massys von Antwerpen (c. 1460—1530), von dessen früher im Dom, jetzt im Museum seiner Vaterstadt befindlichem Hauptwerk wir hier die Mitteltafel vorführen. Es ist eine Darstellung von Christi Grablegung in reicher Landschaft, gleich ausgezeichnet durch den Ausdruck der um die

Leiche Trauernden wie durch die feine malerische Haltung und solide technische Ausführung des Ganzen. Der Altar, mit zwei doppelseitig bemalten Flügeln, wurde 1508 von der Tischlergilde von Antwerpen bestellt. Das Mittelbild ist 2,60 Met. hoch und 2,07 Met. breit. Auf Holz. — Nach einer Photographie.

Tafel 83.

WERKE ALBRECHT DÜRER'S.

Fig. 1. **Adam und Eva, Kupferstich.** — Die deutsche Malerei jener Epoche erreichte ihren Höhepunkt in dem Nürnberger Meister Albrecht Dürer (1471—1528), dem Schüler M. Wohlgemuth's (Taf. 82, Fig. 4). Er steht an Tiefe des Geistes und Reichthum der künstlerischen Begabung ebenbürtig neben den grössten Meistern Italiens und hat vornehmlich in den zeichnenden und vervielfältigenden Künsten der deutschen Kunst einen Weltruhm errungen. Wir beginnen unsere Darstellungen mit einem der Werke letzterer Gattung, dem vom J. 1504 datirten Kupferstich Adam und Eva. Während Dürer in seinen früheren Stichen sich als Gehülfe und Nachahmer Michel Wohlgemuth's erweist, dann von dem Venetianer Jacopo de' Barbari beeinflusst wurde, erscheint er hier bereits von den Fesseln der Schule und von fremden Einwirkungen vollständig befreit. Das Blatt zeigt eine edle und naturwahre Behandlung des Nackten, und eine völlige Freiheit der Bewegungen und des Ausdrucks. Auch in technischer Hinsicht ist es den besten Kupferstichen Dürer's beizuzählen. Es trägt ausser der Jahreszahl und dem Monogramm auf dem an einem Zweige aufgehängten Täfelchen die mit berechtigtem Selbstgefühl angebrachte Inschrift: Albertus Durer Noricus faciebat. — Bartsch, a. a. O., Vol. VII, p. 30, n. 1.

Fig. 2. **Maria mit dem Kinde, Kupferstich.** — Dieses Blatt, das unter dem Namen der Madonna mit dem Affen (oder mit der Meerkatze) bekannt ist, stach Dürer nach einem Kupfer seines Meisters Wohlgemuth im Gegensinn, mit einigen Veränderungen. Maria sitzt auf einer Holzplanke am Ufer eines Flusses und hält im Schooss das völlig nackte Kind, das sie mit der Rechten leise berührt, während die Linke auf einem Buche ruht. Das mit einem Vogel spielende Kind bildet in seiner schön bewegten Haltung mit der Mutter eine anmuthige Gruppe. Zu ihren Füssen sitzt, mit einer Schnur an der Planke befestigt, ein Affe, der mit possierlichem Ausdruck aus dem Bilde herausschaut. Im Hintergrunde öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft mit Gehöften und Gebüschen, durch welche sich ein Fluss schlängelt. Im Vordergrunde Dürer's Monogramm. — Bartsch, a. a. O., p. 60, n. 42.

Fig. 3. **Grablegung, Kupferstich.** — Dieses Blatt gehört zu der Folge von sechzehn kleinen Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, welche unter dem Namen der Kupferstich-Passion weltbekannt sind. Dieselben fallen in die Jahre 1507—12. Unser Blatt trägt ausser Dürer's Monogramm das Datum 1512. Zwei Apostel und Joseph von Arimathia, letzterer in der Trachtdes 16. Jahrhunderts, sind beschäftigt, den Leichnam in das Grab zu legen. Der Apostel Johannes und die drei Frauen schauen andächtig und schmerzbewegt zu. — Bartsch, a. a. O., p. 38, n. 15.

Fig. 4. **Abschied Christi von seiner Mutter, Holzschnitt.** — Aehnliche Darstellungen aus der Leidensgeschichte gab Dürer in zwei Folgen von Holzschnitten heraus, welche die Namen der grossen und der kleinen Passion tragen. Letzterer, welche im Jahre 1511 als Buch erschien, gehört das vorstehende Blatt an. Christus steht, die Kreuzesfahne in der Hand,

die Rechte zum Segnen erhebend, vor der an ihrem Betpult knieenden Maria, welche mit schmerzvollem Blick die Hände betend emporhält. — Bartsch, a. a. O., p. 132, n. 92.

Fig. 5. **Die vier apokalyptischen Reiter, Holzschnitt.** — Für den phantastischen und mystischen Drang in seiner Natur fand Dürer schon in jungen Jahren Befriedigung in der 1498 publicirten Folge von fünfzehn grossen Holzschnitten, welche die Visionen der Offenbarung Johannis zur Darstellung bringen. Unser Bild enthält die vier Reiter nach Apokalypsis Cap. 6, v. 1—8. In erster Reihe sehen wir, wie es dort heisst, „ein fahl Pferd, und der darauf sass, dess Name hiess Tod und die Hölle folgte ihm nach;“ darauf folgt „ein schwarzes Pferd, und der darauf sass, hatte eine Waage in der Hand,“ die Personification der Hungersnoth; dann „ein ander Pferd, das war roth, und dem, der darauf sass, ward gegeben, den Frieden zu nehmen von der Erde;“ und endlich „ein weiss Pferd, und der darauf sass, hatte einen Bogen, und ihm ward gegeben eine Krone,“ die Bilder des Krieges und der Pestilenz. Ueber den Reitern schwebt ein geflügelter, langbekleideter Engel, zu ihren Füssen liegen in schrecklicher Verwirrung Männer und Weiber theils schon darnieder, theils im Begriff zu stürzen, die Beute der Hölle, die in Gestalt eines Ungeheuers dem Tode folgt und eben einen Mann, der durch die Bischofsmütze als geistlicher Würdenträger bezeichnet ist, zu verschlingen droht. Das widerstands- und erbarmungslose Walten des Todes ist in der grossartig einfachen, mehr im Reliefstiel als malerisch angeordneten Composition mit ergreifenden Zügen dargelegt. — Bartsch, a. a. O., p. 128, n. 64.

Fig. 6. **Die Melancholie, Kupferstich.** — Zu den poesievollsten und technisch vollendetsten Werken Dürer's gehört der berühmte Kupferstich der Melancholie, welcher hier in verkleinerter Abbildung mitgetheilt ist. Ein geflügeltes Weib von grandiosen Körperformen sitzt, in trübes Nachdenken versunken, auf einer Stufe am Boden, die Linke an die Wange gestützt, in der im Schooss ruhenden Rechten einen Cirkel haltend. Stundenglas, Waage, Säge und andere Instrumente sind an der Baulichkeit im Hintergrunde und am Boden vertheilt. Auf einem Mühlstein, der an der Wand des Hauses lehnt, sitzt ein geflügelter Genius, emsig mit Schreiben beschäftigt; daneben kauert ein grosser Hund am Boden. Auch auf die an der Mauer befindliche Tafel sei hingewiesen, auf welcher die Zahlen von 1 bis 16 in 4 Reihen so vertheilt sind, dass je vier in einer Reihe oder in der Diagonale zusammengezählt die Summe 34 geben. Aus der Zusammenstellung der vier mittleren Zahlen der untersten Reihe ergibt sich die Jahreszahl der Entstehung des Werkes: 1514, die mit des Meisters Monogramm unten rechts an der Stufe steht. Am Himmel trägt eine Fledermaus auf ihren ausgebreiteten Flügeln die Inschrift MELENCOLEIA—I. Aus der Ziffer I hat man mit grosser Wahrscheinlichkeit geschlossen, dass dieses Blatt für eine Folge von Darstellungen, vielleicht der Vier Temperamente, bestimmt war. — Bartsch, a. a. O., p. 87, n. 74.

Fig. 7. **Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich.** — Von verwandtem Charakter und nahezu derselben Grösse wie das vorige Blatt ist dieser unter dem Namen: „Ritter, Tod und Teufel“ bekannte Kupferstich. Er mag zu derselben Folge der Temperamente gehört haben. Ein geharnischter Ritter zieht auf seinem Streitross durch eine felsige Landschaft. Ihm zur Seite reitet der Tod, den halbverwesten Kopf mit Schlangen umwunden, auf einer hinfälligen Mähre, dem Ritter das Stundenglas vorhaltend. Dahinter schreitet ein phantastisches Ungeheuer mit einer Art von Hellebarde in der Hand, die rechte Klaue nach dem Ritter ausstreckend. Am Boden bemerkt man eine Eidechse und den Hund des Ritters. Von grossartiger Wirkung ist die eiserne Ruhe, in welcher der Held unter all'

dem Teufelsspuck, wie von der Macht eines tiefen Gedankens gefesselt, still seine Strasse zieht. Auf einer Tafel am Boden steht auser dem Monogramm Dürer's und einem auf Franz von Sickingen gedeuteten S die Jahreszahl 1513. — **Bartsch**, a. a. O., p. 106, n. 98.

Fig. 8. **Marcus und Paulus, Oelgemälde.** — Schliesslich geben wir hier eines der grossartigsten Oelgemälde Dürer's, die h. Marcus und Paulus, zu den unter dem Namen der Vier Temperamente bekannten Apostelbildern gehörig, welche der Meister im J. 1526 dem Rathe seiner Vaterstadt zum Geschenk machte. Die Bilder sind der höchste Ausdruck des tiefen, männlichen Ernstes und der hohen Einfachheit des Stils, zu der sich Dürer emporgeschwungen. Wie der Name der Temperamente andeutet, gibt das Bild in den Gestalten der beiden Apostel einen bestimmten Gegensatz der Complexion; Marcus, der Sanguiniker, scheint, wie von lebhaftem Ueberzeugungsdrange bewegt, mit beredten Worten seine Anschauung darzulegen; Paulus dagegen, der Choleriker, steht mit gesammelter Kraft ruhig da, jeden Augenblick bereit, für die Lehre, deren Symbol er in dem Buche auf dem linken Arme trägt, mit dem Schwert einzustehen. Die Ausführung des Bildes ist der gross gedachten Conception in allen Stücken ebenbürtig, die Zeichnung völlig frei von Zufälligkeit und Willkür, und namentlich in den Linien der Gewandung von einem würdevollen Schwunge; das Colorit hat einen kräftigen und warmen Ton. Die Gestalt des Paulus ist in Stil und Ausführung der vollendetste Theil des Ganzen. Das Bild wurde mit seinem Gegenstück, welches die Apostel Johannes und Petrus darstellt, im J. 1627 dem Kurfürsten Maximilian von Bayern überlassen und befindet sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Auf Holz; 4' 6" hoch und 2' 4" 6''' breit. — Nach dem Stich von **Fleischmann**.

Tafel 83. A.

MALEREI DES ALBRECHT DÜRER UND SEINER SCHULE.

Fig. 1. **Portrait Dürer's, von ihm selbst.** — Unter den verschiedenen Selbstportraits Dürer's nimmt das vorstehende den ersten Rang ein. Die edlen, feinen Gesichtszüge, die langherabwallenden braunen Locken in ihrer schönen, symmetrischen Anordnung und der ernste, sinnende Ausdruck geben ein imposantes Bild des grossen Mannes. Er ist mit der Schaube bekleidet, deren Pelzkragen die rechte Hand mit etwas gezwungener Fingerstellung fasst. Ein dünner Bart umgibt Lippen und Kinn. Das mit minutiöser Sorgfalt ausgeführte Bild hat leider durch Uebermalung sehr gelitten. Nach der Inschrift: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis XXVIII, müsste es aus dem Jahre 1500 stammen, und diese Jahreszahl findet sich auch links über dem Monogramm. Doch stimmt dazu das Alter des Dargestellten nicht und die Inschriften sind jedenfalls mit übermalt. 1505—6 mag die richtige Datirung sein. In der Münchener Pinakothek. Auf Holz; 2' 1" hoch, 1' 6" breit. — Nach dem Stich von **Forster**.

Fig. 2. **Portrait des Wilibald Pirkheimer, Kupferstich von Dürer.** — Hatten wir in dem ebenbetrachteten Gemälde ein Beispiel der Idealität von Dürer's Auffassung vor uns, so stellt das vorliegende Bildniss dagegen einen rechten Charakterkopf in der vollen Derbheit seiner Natur dar. Es ist der gelehrte Freund Dürer's, Wilibald Pirkheimer. Die Inschrift des Blattes lautet: Bilibaldi Pirkeymeri effigies aetatis prae anno LIII. Vivitur ingenio caetera mortis erunt. MDXXIV. — **Bartsch**, a. a. O., p. 113, n. 106.

Fig. 3. **Anbetung der h. Dreifaltigkeit, von Dürer.** — Wir beschliessen die Werke Dürer's mit einem seiner figurenreichsten Oelgemälde, der für die Kirche des Zwölfbrüderhauses in Nürnberg gemalten Anbetung der h. Dreifaltigkeit. Oben in der Mitte thront Gott Vater über Wolken und Regenbögen, den gekreuzigten Heiland mit ausgebreiteten Armen in seinem Schoosse haltend; über ihm schwebt die Taube des h. Geistes und rings herum ein Kreis von Seraphim; von beiden Seiten nahen Engelschöre mit den Marterwerkzeugen und weiter unten die Chöre der Seligen: links die Frauen, an ihrer Spitze Maria, eine hohe ideale Gestalt, mit Krone und Palmzweig, ferner die h. Barbara mit dem Kelche, die h. Catharina mit dem Rade und die h. Agnes mit dem Lamm; rechts die männlichen Heiligen, und unter ihnen Moses mit den Gesetzestafeln, Johannes der Täufer mit dem Fell u. A. — Im unteren Theil des Bildes schaart sich dann eine grosse Menge von Seligen, unter ihnen die Vertreter der verschiedenen Stände, zu mannigfach bewegten Gruppen zusammen. Man bemerkt im Vordergrunde den Papst, den Kaiser, den Richter, dann eine Anzahl von Rittern und Frauen, Bürgersleute und Bauern. Zur Linken, im Gefolge des Papstes, kniet andächtig der fromme Stifter des Bildes, Matthäus Landauer. — Den untersten Theil endlich nimmt eine in zarten Tönen gehaltene Landschaft ein, in der Mitte ein See mit hügeligen Ufern, auf denen man links eine Stadt und rechts im Vordergrunde auf einem Hügel die Gestalt des Meisters Dürer selbst erblickt, die Rechte auf einen mit folgender Inschrift versehenen Steinblock stützend: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. Das Colorit des Bildes ist hell und leuchtend, die Erhaltung vortrefflich. Es befindet sich jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien. Nur der zierliche und reich geschnitzte Rahmen, zu dem der Entwurf ebenfalls von Dürer herrührt, ist in Nürnberg zurückgeblieben. Auf Holz; 4' 5'' hoch und 4' 1'' breit. — Nach der Lithographie von Julie Primisser, geb. Mihes.

Fig. 4. **Maria mit dem Kinde, von Hans Sebald Beham.** — Diese Gruppe ist die Nachbildung eines Holzschnittes von Hans Sebald Beham (1500—1550), einem der begabtesten Schüler Dürer's. Maria sitzt unter einem Vorhang auf einem Polster und hält das sehr schön und lebendig bewegte Kind auf dem Schooss. Zur Rechten erblickt man den in die Hand gestützten Kopf des Joseph, der auf der Erde zu lagern scheint und nach dem das Kind seine Hand ausstreckt. — Bartsch, a. a. O., VIII, p. 234, n. 121.

Fig. 5. **Adam und Eva, von Barthel Beham.** — Barthel Beham (1496—1540), der Urheber dieser Composition, ist der Oheim des eben besprochenen Hans Sebald Beham und ebenfalls Dürer's Schüler. Ausser manchen Anklängen an die Auffassungsweise seines Meisters zeigen Barth. Beham's Werke deutlich den Einfluss der italienischen Renaissance. So auch der mitgetheilte Kupferstich. Adam und Eva, zwei trefflich gezeichnete nackte Gestalten, stehen zu beiden Seiten eines Gerippes, das hier die Stelle des Baums einnimmt. Die Schlange umwindet das Gerippe. Adam hält in der Rechten ein flammendes Schwert und empfängt mit der Linken den ihm von Eva dargereichten Apfel. Unserer Abbildung liegt eine Copie von Hans Sebald Beham mit der Inschrift 1543 I. S. B. zu Grunde. — Bartsch, a. a. O., VIII, p. 84, n. 1.

Fig. 6. **Hochzeittänzer, von Hans Schäuffelin.** — Dieses Blatt gehört zu einer Folge von zwanzig Holzschnitten, welche tanzende oder schreitende Paare eines Hochzeitszuges darstellen. Sie sind durch den frischen Realismus der Darstellung und als charakteristische Zeitcostümbilder interessant. Schäuffelin († 1540) war ein Schüler Dürer's. — Bartsch, a. a. O., VII, S. 267, n. 103.

Fig. 7. **Allegorische Darstellung der Habsucht, von Heinrich Aldegrever.** — Dieses Blatt gehört zu einer Folge von Kupferstichen, welche die Allegorien der menschlichen Laster darstellen. Unsere Figur soll die Habsucht sein. Wir sehen ein üppiges Weib, das in bequemer Haltung auf einem Wolfe reitet. Der Wolf hält eine Gans im Rachen, das Weib trägt eine Fahne, auf der als Emblem gleichfalls eine am Spiess steckende Gans angebracht ist. Zur Seite ein Wappenschild mit einem Raben und darüber ein Geier. Unten das Monogramm Aldegrever's und die Jahreszahl 1552. Heinrich Aldegrever (1502—62) verbindet hier, wie oft in seinen Stichen, die Dürer'schen Traditionen mit manieristischen Anklängen an die italienische Kunst. — Bartsch, a. a. O., VIII, S. 102, n. 429.

Tafel 84.

MALEREI HANS HOLBEIN'S D. J. UND DES LUCAS CRANACH.

Fig. 1. **Selbstportrait von Hans Holbein dem Jüngeren.** — Das Selbstportrait Hans Holbein's d. J. (c. 1497—1543), das wir hier mittheilen, ist einer im Baseler Museum befindlichen farbigen Stiftzeichnung nachgebildet und stellt den Meister in der Blüthe seiner Jugendjahre dar. Er ist mit einer grauen, sammetbesetzten Schaube bekleidet. Das kurze nussbraune Haar tritt unter einem breiten rothen Barett hervor. Das bartlose Antlitz hat einen ruhigen und freundlichen Ausdruck. — Nach dem Stich von Weber.

Fig. 2. **Verehrung der Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Hans Holbein war in erster Linie ein unvergleichlicher Bildnissmaler und auch seine Compositionen religiösen Inhalts nehmen häufig den Charakter grösserer Portraitwerke an, welche das reale Leben der Gegenwart zu der heiligen Geschichte mit naiver Unbefangenheit in directe Beziehung setzen. Zu den vortrefflichsten Bildern dieser Art gehört die berühmte Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel, welche uns in zwei Exemplaren, dem Original in Darmstadt im Besitze der Princessin Carl von Hessen, und einer späteren Wiederholung in der Dresdener Galerie, erhalten ist. Letztere liegt unserm Stiche zu Grunde. Um die in einer Nische stehende Madonna gruppirt sich anbetend die Familie des Stifters; das jüngste Söhnlein steht rechts von der Madonna neben dem Vater und dessen älterem Sohne und scheint sich an dem kostbaren Teppich zu freuen, der vorne eine tiefe Falte wirft. Links knieen Meyer's verstorbene und zweite Frau und der letzteren Tochter, andächtig zuschauend. Mit der Hoheit und Innigkeit des Ausdrucks, die aus allen diesen ächtdeutschen Gestalten spricht, paart sich eine höchst sorgfältige malerische Ausführung, welche jedoch nur in dem Darmstädter Exemplar die volle Höhe von Holbein's Meisterschaft offenbart. Die Entstehung des letzteren dürfte in das Jahr 1526 fallen, die der Dresdener Wiederholung nicht viel vor dem Ende des 16. Jahrhunderts. Das Dresdener Bild ist auf Eichenholz gemalt. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 3 und 4. **Christi Verspottung und Grablegung, Oelgemälde von demselben.** — Diese beiden Darstellungen sind den acht Bildern aus der Passionsgeschichte entnommen, welche Holbein für den Rath von Basel malte und die jetzt in der öffentlichen Sammlung dieser Stadt aufbewahrt werden. Sie gehören in der Mannigfaltigkeit ihrer Motive und der Tiefe der Empfindung, die aus ihnen spricht, zu seinen bedeutendsten Werken. Auf dem ersten Bilde (Fig. 3) sehen wir Christus in einer prächtigen Halle

auf einem abgebrochenen Säulenschaft sitzen, umgeben von der Schaar seiner Peiniger. Das andere Bild (Fig. 4) zeigt uns Joseph von Arimathia mit zwei Jüngern beschäftigt, den Leichnam des Heilandes in das Grab zu legen; im Hintergrunde nahen die Angehörigen; Maria, fast zusammenbrechend, wird von Johannes gestützt. Auf Holz. — Nach den Lithographien von Oery in der Grösse der Originale.

Fig. 5 und 6. **Der Tod mit dem Kinde und dem Greise, von demselben.** — Das berühmteste und am weitesten verbreitete Werk des Meisters ist sein Todtentanz. Derselbe besteht aus einer je nach den verschiedenen Ausgaben variirenden, Anzahl von ursprünglich 40 Holzschnitten, welche nach Holbein's Zeichnungen von dem trefflichen Formschneider Hans Lützelburger u. A. in Holz geschnitten sind und bei dem Aufsehen, das sie machten, eine grosse Anzahl von Nachbildungen erfahren haben. Durch die schneidige Ironie und die tief poetische Auffassung des Gegenstandes überbietet Holbein alle früheren Darstellungen dieser Art. Wir sehen den Tod nicht etwa als ein allgemein drohendes Fatum, sondern in persönlichstem Umgange mit den nach Alter, Stand und Charakteren verschiedenen Menschen dargestellt, deren Jedem er nach seiner Weise mit dämonischem Hohne nahe tritt. Auf dem ersten Blatt (Fig. 5) reisst er den Knaben mit stürmischer Gewalt aus den Armen der liebevoll für ihn beim Herde beschäftigten Mutter. Auf dem andern (Fig. 6) führt er den von der Last der Jahre gebeugten Greis mit lustigem Spiel in das erwünschte Grab. Der Meister fertigte die Zeichnungen zu den Todesbildern vor 1526 in Basel. Die erste Ausgabe erschien zu Lyon 1538. — Nachbildungen in der Grösse der Originalblätter.

Fig. 7. **Portrait Lucas Cranach des Aelteren.** — Lucas Cranach der Aeltere (1472—1553), dessen Portrait wir hier geben, gehört seiner Geburt nach (er stammte aus dem Städtchen Cronach) der fränkischen Schule an, fand aber seine Hauptbeschäftigung am kurfürstlich sächsischen Hofe, und nimmt in Folge dessen eine selbstständige Stellung ein.

Fig. 8. **Christus am Kreuz, von Lucas Cranach dem Aelteren.** — Eines seiner späteren und vorzüglichsten Werke ist das hier vorgeführte Altarbild in der Stadtkirche zu Weimar. Das Ganze zerfällt in eine Haupt- und zwei Seitentafeln, letztere mit den Bildern des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und seiner Familie, erstere, wie die Darstellung zeigt, eine complicirte Composition mit der Kreuzigung als Mittelpunkt. Wir sehen auf der einen Seite des Kreuzes, an dessen Fuss das Lamm mit der Glaubensfahne steht, den Kampf des Auferstandenen gegen Tod und Hölle, welche in Gestalt eines Gerippes und eines phantastischen Ungeheuers sich am Boden winden. Auf der andern Seite stehen nebeneinander: Johannes der Täufer, auf Christus am Kreuz hinweisend, Lucas Cranach selbst, dessen Haupt von einem aus der Brustwunde des Herrn hervorquellenden Blutstrom getroffen wird, und Martin Luther mit der aufgeschlagenen Bibel in der Hand, voller Zuversicht zu Christus emporblickend. Am Stamme des Kreuzes befindet sich das Zeichen Cranach's, die geflügelte Schlange, und die Jahreszahl 1555. In diesem Jahre wurde das Werk an seinem jetzigen Ort aufgestellt. — H. Meyer, Die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, 1813.

Fig. 9. **Gruppe aus dem Altarbilde der Stadtkirche zu Wittenberg, von demselben.** — Zu den Bildern am Hauptaltar der Stadtkirche zu Wittenberg, welche die Cultushandlungen der protestantischen Kirche mit steter Beziehung auf die Reformatoren und die damaligen Zeitverhältnisse vorführen, gehört als Untersatzbild die Darstellung der Predigt, von welcher in unserer Abbildung eine Gruppe ausgewählt ist. In einem einfachen Gemach predigt Luther; Christus am Kreuz ist bei seinen Worten

zwischen ihm und der Gemeinde erschienen. Die hier wiedergegebenen Gruppen befinden sich auf der linken Seite des Bildes, zum Theil Frauen, zum Theil ernste Männergestalten, die mit dem natürlichsten Ausdruck der Andacht sich den Wirkungen der Predigt und dem Anblick des Heilandes hingeben. — Schadow, Denkmäler von Wittenberg, Stich von Joseph Caspar.

Fig. 10. **Christus als Kind, Holzschnitt von demselben.** — Diese Abbildung reproducirt einen der zahlreichen Holzschnitte Cranach's. Das Christuskind steht über dem geöffneten Grabe, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuz haltend, die Rechte zum Segnen erhebend. Ueber seinem Haupt schwebt eine Glorie von Engeln mit den Marterwerkzeugen. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft mit Gebäuden. — Bartsch, a. a. O., Vol. VII, n. 73.

Fig. 11. **Venus und Amor, Holzschnitt von demselben.** — Um den Meister auch mit einer mythologischen Darstellung zu vertreten, geben wir seinen Holzschnitt der unbekleideten Venus, zu deren Füssen ein geflügelter Amor sich zum Pfeilschuss anschickt. An dem Baum zur Rechten hängt eine Tafel mit den Zeichen Cranach's und der Jahreszahl 1506. — Bartsch, a. a. O., Vol. VII, n. 103.

Tafel 84. A.

NIEDERLÄNDISCHE, FRANZÖSISCHE UND SPANISCHE MALEREI.

Fig. 1 und 2. **Die Erschaffung der Eva und Salomon's Götzendienst, von Lucas von Leyden.** — Auf dieser Tafel sind eine Anzahl niederländischer, französischer und spanischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts repräsentirt. Die ersten beiden Darstellungen geben zwei Kupferstiche von Lucas von Leyden wieder, eines als Maler und Kupferstecher gleich merkwürdigen, durch eine unerschöpfliche Erfindungsgabe und höchst delicate Technik ausgezeichneten Meisters (1494—1533). Auf dem ersten sehen wir, wie Gott Vater aus der Rippe des schlafenden Adam die Eva erstehen lässt. Die sofort in Eva erwachende Neigung zu Adam ist mit naiver Anschaulichkeit dargestellt. Der Stich ist mit des Meisters Monogramm und der Jahreszahl 1529 bezeichnet. — Das zweite Blatt führt uns den König Salomo vor, wie er von einer seiner Frauen, die in gebieterischer Haltung neben ihm steht, zum Götzendienst vor einer nackten, phantastischen Figur mit Eselsohren verleitet wird. In dem niedrigen Raum, welcher das Heiligthum des Götzen umgibt, ist eine Menge Volks versammelt. Die Personen erscheinen alle im Costüm der Zeit des Künstlers. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1514. — Bartsch, a. a. O., VII, S. 339, n. 1 und S. 354, n. 30.

Fig. 3. **Tod der h. Jungfrau (Mittelgruppe), vom Meister vom Tode Mariä.** — Diese Darstellung gibt die Mittelgruppe des oben (Taf. 82. A, Fig. 6) betrachteten Bildes der Münchener Pinakothek in etwas grösserem Maassstabe. — Strixner, a. a. O., Taf. 60.

Fig. 4. **Heinrich II. von Frankreich, von François Clouet.** — Die vielfache Beschäftigung italienischer Künstler am französischen Hofe (vgl. Taf. 79. A) übte natürlich auch auf die einheimischen Talente Frankreichs einen bedeutenden Einfluss aus. Gegen diese italienische Kunstweise bildete sich dann aber eine Opposition, welche wenigstens soviel wie möglich die ursprüngliche nationale Richtung aufrecht zu erhalten suchte. Der Maler des vorstehenden Portraits des Königs Heinrich II., François

Clouet der Jüngere, gen. Janet, (c. 1550) gehört zu dieser Schule. Das Portrait verräth keine Spur des italienischen Einflusses, schliesst sich vielmehr den niederländischen Portraitmalern und der Weise Holbein's an. Es stammt aus dem Jahre 1553. — Du Sommerard, Les arts du moyen âge, Album, Vol. II, Serie 6, pl. 9.

Fig. 5. **Anna von Bretagne, Miniaturbild.** — Ebenso deutlich ist der Einfluss des niederländischen Realismus des 15. Jahrhunderts in den Miniaturbildern des sogen. Gebetbuches der Königin Anna von Bretagne (Gemahlin Ludwig's XII., 1499—1514), welches aus der Bibliothek von Blois in die Bibliothek zu Paris gekommen ist. Die Gegenstände der Bilder gehören der heiligen Geschichte und der Legende an; nur das erste, in unserer Abbildung vorgeführte, zeigt Anna von Bretagne selbst, vor einem geöffneten Gebetbuch knieend; hinter ihr stehen drei heilige Frauen, wahrscheinlich die Schutzheiligen der Fürstin, deren eine die Fahne der Bretagne hält. — Du Sommerard, a. a. O., Vol. III, Serie 9, pl. 36.

Fig. 6. **Der h. Stephanus vor den Schriftgelehrten, von Vincente Juanez.** — Als Probe der gleichzeitigen spanischen Malerei, in welcher neben einheimischen Elementen der Einfluss der Italiener sich geltend machte, geben wir hier eines der im Museum zu Madrid befindlichen Bilder von Vicente (auch Juan) Juanez, eines der ersten damaligen Künstler Spaniens, welcher längere Zeit in Valencia thätig war. Aus der Bilderreihe, welche Vorgänge aus dem Leben des h. Stephanus darstellt, ist dasjenige ausgewählt, auf welchem der Heilige die Herrlichkeit Christi vor den ihn verdammenden Schriftgelehrten verkündet. Der unten genannte Herausgeber weist in dem Bilde, neben einzelnen nationalen Zügen, die Einwirkungen der florentinischen und römischen Schule nach. Die Ausführung ist leicht und frei, ohne in Oberflächlichkeit zu verfallen. 5' 9" hoch und 4' 5" breit. — D. Jose de Madrazo, Colleccion litografica de cuadros del rey de España, Madrid 1826, I, 23.

Fig. 7. **Maria mit dem Kinde,' von Claudio Coello.** — Das hier abgebildete Werk des dem 17. Jahrhundert angehörenden spanischen Malers Claudio Coello ist nur durch eine Verwechselung desselben mit Antonio Sanchez Coello auf diese Tafel gekommen, während es der Zeit nach zu Taf. 97 gehörte. Es ist der mittlere Theil einer figurenreichen Darstellung der heiligen Familie, umgeben von Engeln und Heiligen, in der Galerie zu Madrid. — D. J. de Madrazo, a. a. O., II, 76.

Tafel 85.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Fig. 1 und 2. **Marienbilder, von Veit Stoss.** — Dieselbe Stadt, welche Dürer's Genius in sich barg, hat auch die grössten Meister der deutschen Sculptur des 15. und 16. Jahrhunderts aufzuweisen. Wir fassen zuerst die am weitesten verbreitete Holzschnitzerei in's Auge, unter deren Hauptrepräsentanten Veit Stoss (c. 1438—1533) aus Krakau (?), in seinen späteren Lebensjahren in Nürnberg den Hauptschauplatz seiner Thätigkeit fand. Unsere Abbildungen geben zwei Figuren aus seinem bedeutendsten dortigen Werke, dem englischen Gruss, welchen er im Auftrage Anton Tucher's im Jahr 1518 für die Lorenzkirche zu Nürnberg ausführte. Das Werk stellt die Verkündigung, umgeben von sieben kleineren Bildwerken mit den Freuden der Maria, dar. Einem der letzteren, der Krönung Mariä,

gehört Fig. 1 an: in Fig. 2 ist die Maria aus der Anbetung des Kindes wiedergegeben. Die Gestalten theilen mit der gleichzeitigen deutschen Malerei die zarte Schönheit und Innigkeit der Empfindung und halten sich dabei von der eckigen und geknitterten Faltengebung fern, welche an Veit Stoss oft unschön zu Tage tritt. — Friedrich Wagner, Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters, I, Titelblatt und Taf. VIII.

Fig. 3. **Maria mit dem Leichnam Christi.** — Eines der schönsten Werke der Holzschnitzkunst des 15. Jahrhunderts ist diese Gruppe eines unbekannten Meisters, welche Maria neben dem Leichnam Christi knieend darstellt. Sie theilt mit dem eben beschriebenen Werke die Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks, und fügt dazu eine edle, in jener Zeit seltene Schönheit der Formen und volle Freiheit und Rundung im Faltenwurf. Die Figuren sind etwas unter Lebensgrösse. Das Werk befindet sich in der S. Jacobskirche zu Nürnberg. — F. Wagner, a. a. O., Taf. III.

Fig. 4 und 4a. **Portrait und knieende Figur, vom Sacramentshäuschen des Adam Krafft.** — Unter den Meistern der Steinmetzkunst war der bedeutendste, Adam Krafft (c. 1430—1507), ebenfalls hauptsächlich in Nürnberg thätig. Die vorzüglichste Probe seiner staunenswerthen Meisterschaft in dieser Technik bietet das berühmte Sacramentshäuschen in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg (vgl. Taf. 55, Fig. 6). Dasselbe erhebt sich an einem der Pfeiler des Chors in Form eines zierlichen gothischen Tabernakels bis zu einer Höhe von 64 Fuss und ist mit seinen zahlreichen kleinen Säulenstellungen und krausen durchbrochenen Ornamenten mit solcher Feinheit der Technik ausgeführt, dass man gezweifelt hat, ob das Werk auch wirklich aus Stein und nicht vielmehr aus einer in Formen gegossenen Masse bestehe. Wir führen von den theils frei theils in Relief gearbeiteten Sculpturen des Baues in Fig. 4 das Portrait des Meisters, in Fig. 4a einen der beiden Gesellen vor, welche mit dem Meister zusammen in knieender Stellung als Träger des Ganzen angebracht sind. Das Werk stammt aus den Jahren 1497—1500. — Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihrem Wirken, herausgegeben von dem Vereine Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde, Heft 2, Titelblatt (Fig. 4); Lithographie bei Haghe (Fig. 4a).

Fig. 5. **Kreuztragung Christi, von demselben.** — Dieses Relief gehört zu der Reihe von Bildwerken, welche die Stationen zum Calvarienberg auf dem Wege nach dem S. Johanniskirchhof zu Nürnberg zieren. Dieselben stellen sieben Vorgänge aus der Passionsgeschichte dar und wurden von Adam Krafft auf Bestellung eines Nürnberger Bürgers unternommen, der in den Jahren 1487 und 1488 zwei Reisen nach dem heiligen Lande gemacht hatte, um dort die durch Christi Leidensgeschichte geheiligten Orte zu vermessen und danach jenes Werk mit genauer Einhaltung aller Maasse und Entfernungen anfertigen zu lassen. Die Abbildung gibt das Relief der dritten Station. Wir sehen Christus, unter der Last des Kreuzes zusammenbrechend, sich zu den ihm nachfolgenden Weibern wenden. Die Unterschrift des Reliefs fügt hinzu: Hier sprach Christus, Ihr Döchter von Jherusalem, nit weint uber mich, sondern uber Euch und Eure Kinder. IIICLXXX Srytt von Pilatus Haws. Das Werk zeichnet sich weniger durch Reinheit der Formen als durch eine derbe und ergreifende Charakteristik aus. — Die Nürnberger Künstler u. s. w., S. 20, Stich von F. G. nach einer Zeichnung von Walter.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Dieses Marienbild führte Adam Krafft im Jahr 1499 im Auftrage der Familie Pergersdorf für die Frauenkirche zu Nürnberg aus, in welcher es sich auch jetzt noch befindet. Es gehört zu einem figurenreichen Steinrelief, in dessen Mitte die heilige Jungfrau mit dem Kinde steht; über ihr halten Engel die Krone,

während andere Engel den Mantel der Maria ausspannen; darunter knieen die Stifter und andere Betende. — Wagner, a. a. O., Taf. VII.

Fig. 7—10. **Das Sebaldusgrab, von Peter Vischer.** — Was Veit Stoss und Adam Krafft für die Holz- und Steinsculptur waren, das war Peter Vischer († 1529), der bedeutendste Spross einer zahlreichen Nürnberger Künstlerfamilie, für die Arbeit in Bronce. Nürnberg besitzt auch von ihm das Hauptwerk in dem Grab des h. Sebaldus in der gleichnamigen Kirche, einem über dem silbernen Sarge des Heiligen aufgebauten Säulenhaus von 15′ Höhe, 8′ 7″ Länge und 4′ 8″ Breite, an dessen complicirtem Bronceschmuck der Meister mit Beihülfe seiner fünf Söhne 11 Jahre (1508 bis 19) arbeitete. Wir unterscheiden an dem Ganzen (Fig. 7) den schon im 14. Jahrhundert gearbeiteten Sarkophag auf seinem, von Peter Vischer mit Reliefs geschmückten, Untersatze, und den darüber gesetzten Tabernakelbau, dessen dreifach getheilte Decke auf jeder Langseite von vier schlanken Säulen getragen wird und oben eine Menge von Bögen, Hallen, Säulen und Thürmchen trägt, in deren Mitte das Christuskind mit der Weltkugel steht. Der grösste Reichthum an plastischem Zierrath findet sich an dem unteren Theile. An dem Untersatze des Sarkophages bemerkt man die schon erwähnten Reliefs mit Darstellungen der Wunderthaten des Heiligen, von denen Fig. 10 ein Beispiel gibt; an der Basis des Tabernakels sodann eine grosse Anzahl einzelner mythologischer Figuren, spielender oder musicirender Genien und Gruppen, endlich an den Säulen die 1′ 11″ hohen Statuetten des h. Sebald, Peter Vischer's selbst (Fig. 9) und der zwölf Apostel, von welchen der h. Paulus in Fig. 8 abgebildet ist. Der Stil konnte schon wegen der Verschiedenheit der an dem Werke beschäftigten Hände keine vollkommene Gleichartigkeit erreichen; es scheint aber auch, dass die Künstler, um der Mannigfaltigkeit der Gegenstände willen, die Behandlung absichtlich wechselten. In den Genien und den Reliefbildern macht sich der Einfluss der Antike geltend, die Statuetten der Apostel dagegen zeigen eine durchaus charakteristische Formenbehandlung, gepaart mit hoher Würde des Ausdrucks und der Haltung. — Fig. 7 nach dem Stich von Schellhorn; Fig. 8—10 nach den Stichen von A. Reindel.

Fig. 11. **Christus mit den Schwestern des Lazarus, von demselben.** — Dieses 1½ Ellen hohe und 1¼ Ellen breite Broncerelief arbeitete Peter Vischer im Jahr 1521 für eine Kapelle in der alten Pfarrkirche zu S. Ulrich in Regensburg; jetzt befindet sich dasselbe im Dom daselbst. Es stellt Christus mit den Schwestern des Lazarus dar, gefolgt von den Jüngern; den Rahmen bildet eine Architektur im italienischen Stil. Das Werk kann wegen der Schönheit seiner Composition, der Reinheit seiner Zeichnung, der Grossartigkeit der Gewandung und des Adels der Köpfe den besten Erzeugnissen der damaligen italienischen Bildnerei an die Seite gesetzt werden. Eine darunter befindliche Inschrift lautet: Anno Domini 1521 am XI. tag des Monats Januarii starb die Erbar und Tugendhafft Frau Margareth Mertein Tucherin von Nurnberg. Hie begraben. Der Gott gnedig sei. Amen. ‖ O Ihr all die mit Andacht hie für gett ‖ Sprecht für die Gestorben ein Gepett. — Die Nürnbergischen Künstler u. s. w., Heft IV, Taf. I, Stich von Serz.

Tafel 86.

DEUTSCHE, ENGLISCHE, SPANISCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Anbetung der h. drei Könige, von Georg Syrlin dem Jüngeren.** — Als Nachtrag zu der vorigen Tafel geben wir hier zunächst eines der bemalten Holzreliefs an dem von Georg Syrlin aus Ulm im Jahre 1496 ausgeführten Hochaltar der Kirche von Blaubeuren. Das Altarwerk besteht, wie gewöhnlich, aus einem Schrein mit auseinander klappenden Flügeln, welche, geschlossen, auf ihrer äusseren Seite Gemälde aus der Passionsgeschichte zeigen, im Innern dagegen mit halberhabener bemalter Arbeit geziert sind, während in der Mitte des Schreines selbst die von Engeln gekrönte Maria im Umkreise von Heiligen in freigearbeiteten Figuren dargestellt ist. Es wurde hier von den Innenseiten der Altarflügel, welche links die Geburt Christi, rechts die Anbetung der h. drei Könige enthalten, die letztere Darstellung ausgewählt. Die halberhobenen Figuren stehen auf einem gemalten Hintergrunde; der ältere König kniet vor dem Kinde, im Begriff, dessen Hand zu küssen; die beiden andern stehen zu beiden Seiten, rechts Balthasar der Mohr, auf dessen linkem Schenkel sich das Wappen der Weberzunft von Ulm in Silber gestickt befindet, und die Worte: Dir zu lieb 100, mit Bezug auf die hundert Meilen, welche die Könige gemacht, um zu dem Christkinde zu gelangen. Die genannte Zunft gab nämlich einen namhaften Beitrag zu den Kosten des Werkes. — Der Hochaltar von Blaubeuren, gezeichnet von C. und M. Heideloff, gestochen von F. Wagner und Ph. Walter.

Fig. 2 und 3. **Theodorich König der Gothen, und Margaretha, Tochter Kaiser Maximilians I.** — Um schliesslich auch von der eigentlich monumentalen deutschen Broncesculptur des 16. Jahrhunderts einige Anschauungen zu geben, sind hier zwei Broncestatuen mitgetheilt, welche zu dem figurenreichen Denkmal Kaiser Maximilian's I. in der Hofkirche von Innsbruck gehören. Sie stellen Theodorich, den Ostgothenkönig (Fig. 2), und Margaretha, die Tochter Maximilian's I. (Fig. 3), Beide im Costüm der damaligen Zeit dar. — Nach den Lithographien bei Schoppe und Gropius, Malerische Ansichten verschiedener Gegenden und Merkwürdigkeiten, Heft I.

Fig. 4. **Englisches Glasgemälde.** — Ehe wir zu den englischen Sculpturwerken übergehen, sei hier ein Beispiel der dortigen Glasmalerei dieser Epoche eingefügt, welches in ähnlicher Weise, wie dies oben (Taf. 84. A) für Frankreich bemerkt wurde, den Einfluss der niederländischen Meister auf England wahrnehmen lässt. Das Bild stellt einen Jüngling dar, der in einem wohnlich eingerichteten Zimmer schreibend am Tische sitzt. Die Art der Darstellung, sowie die feine Durchführung aller Details sind von echt niederländischem Charakter. Das in Islington befindliche Werk stammt aus der Zeit Heinrich's VII. (1485—1509). — John Carter, Specimens of the ancient sculpture and painting now remaining in England, London 1838, Taf. 68, n. 1.

Fig. 5. **Basrelief vom Grabe Heinrich's VII.** — Dieses Basrelief gehört zu dem Grabmal Heinrich's VII., welches demselben in der von ihm erbauten spätgothischen Begräbniss-Kapelle (vergl. Taf. 52, Fig. 12 und 13) in der Westminsterabtei zu London errichtet wurde. Die Figuren des Reliefs sind durch ihre Attribute als Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist charakterisirt. Ihr Stil deutet auf Einwirkungen italienischer Künstler hin. — John Carter, a. a. O., Taf. 58, n. 2.

Fig. 6. **Figur eines Bischofs, in Holz geschnitzt.** — Einen anderen Charakter hat dieses Schnitzwerk aus Eichenholz von 4' Höhe in flachem,

aber scharf geschnittenem Relief, welches sich in der Kirche zu Barneck bei Burleighouse befindet. Es ist die Figur eines Bischofs, eine charakteristische Gestalt in reicher, schöngefalteter Gewandung; ihr Stil nähert sich mehr der belgischen als der italienischen Kunstweise. — John Carter, a. a. O.

Fig. 7. **Der Infant Don Alonso, von Gil Siloë.** — Von der spanischen Sculptur des 15. Jahrhunderts möge das Grabmal des 1470 verstorbenen Infanten Don Alonso von Gil Siloë eine Vorstellung geben. Dasselbe wurde von der Schwester des Verstorbenen, Isabella der Katholischen, in der von Johann von Köln erbauten Karthäuser-Kirche zu Miraflores errichtet und besteht in einer reich decorirten Nische, welche die vorgeführte, vor einem Betpult knieende Figur des Infanten umschliesst. Der architektonische Theil des Werkes ist spätgothisch, in der Sculptur dagegen zeigt sich unverkennbar der niederländische Einfluss, der auch bei der Aufnahme und Verbreitung der flandrischen Malerei in Spanien leicht erklärlich ist. — Villa Amil, España artistica y monumental, II, Lief. 7, pl. 2.

Fig. 8 und 9. **Die Taufe Christi und die Enthauptung Johannis des Täufers, Reliefs von Alonso Berruguete.** — Im Gegensatze zu der ebenbetrachteten Darstellung verrathen die spanischen Sculpturwerke des 16. Jahrhunderts, wie die Werke der gleichzeitigen spanischen Maler, die entschiedenste Abhängigkeit von der italienischen Kunst. Wir geben als Beleg zuerst ein Werk des Alonso Berruguete (1480—1562), eines in Architektur und Malerei wie in der Sculptur hervorragenden Meisters von vorwiegend Michelangelesker Richtung. Es ist das in der Kirche des Hospitals S. Johannis des Täufers zu Toledo befindliche Grabmal des Cardinal-Erzbischofs und Grossinquisitors D. Juan Tavera, eines Rathgebers und Vertrauten Kaiser Karl's V. Das Grabmal besteht in einem Sarkophag von antikisirenden Formen, auf welchem die Gestalt des Cardinals ruht. Rings umher befinden sich Reliefs, von denen wir die Taufe Christi und die Enthauptung Johannis des Täufers ausgewählt haben. — Villa Amil, I, Lief. 8, Taf. 4.

Fig. 10. **Grabmal des Cardinals Cisneros, von Domenico Florentino.** — Die Wirksamkeit italienischer Meister in Spanien bezeugt uns das geschmackvoll ausgestattete Grabmal des Cardinals Cisneros in der Kirche S. Ildefonso zu Alcala de Henares, welches von Domenico Florentino errichtet wurde. Der Cardinal, als Gründer des später zu der Universität Alcala de Henares umgebildeten Collegiums berühmt, liegt im vollen Ornat auf einem mit Statuetten und sonstigem Bildwerk reich ausgestatteten Sarkophage. — Villa Amil, I, Lief. 9, pl. 3.

Fig. 11. **Ruhende Bacchantin, Marmorrelief von Jean Goujon.** — Zu den vorzüglichsten französischen Bildhauern jener Zeit gehört der in Italien gebildete Jean Goujon († 1572). Wir lernen seine auf weiche Grazie und technische Eleganz gerichtete Kunstweise zunächst an dem schönen, im Louvre befindlichen Relief kennen, welches eine Bacchantin unter Satyrn und Genien hingelagert zeigt, ein anmuthiges Bild der Ruhe nach den Freuden der Bacchanalien. — Du Sommerard, Les Arts au moyen âge, Album, Serie V, pl. 23.

Fig. 12. **Diana von Poitiers, als Ariadne.** — König Heinrich II. war ein besonderer Begünstiger der Künste und seine schöne Geliebte Diana von Poitiers der Gegenstand zahlreicher Kunstwerke. So glaubt man sie in dieser Statue als Ariadne dargestellt zu sehen, unter Anspielung auf den Verlust der Gunst ihres königlichen Liebhabers. Die reizvolle Statue wird von dem unten genannten Herausgeber einer damals zu Tours blühenden Kunstschule zugeschrieben. — Du Sommerard, a. a. O., Ser. V, pl. 19.

Fig. 13. **Karyatide, von Jean Goujon.** — Diese Figur gehört zu den von Jean Goujon's Hand herrührenden Karyatiden im Louvre. Sie zeichnet sich namentlich durch die schön angeordnete und meisterhaft behandelte Gewandung aus. — Clarac, Musée de sculpture I, pl. 45.

Fig. 14. **Diana von Poitiers, von demselben.** — Eine der reizendsten Figuren von Jean Goujon, nur übermässig schlank, ist diese für Schloss Anet gearbeitete, jetzt im Louvre befindliche, ruhende Diana. Die Tradition will auch in ihr ein idealisirtes Portrait der Diana von Poitiers erkennen. Die Composition ist offenbar unter dem Einfluss von B. Cellini's Nymphe von Fontainebleau (Taf. 73, Fig. 8) entstanden. — Cicognara, Storia d. scult. II, tav. 84.

Tafel 87.

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—4. **Die Peterskirche in Rom.** — Wir haben die Denkmäler der Baukunst Italiens oben bis an die Grenze der Hochrenaissance verfolgt. Als die gewaltigste Leistung des Hauptmeisters jener Epoche, des Bramante von Urbino, steht die im Wesentlichen nach seinem Plan begonnene S. Peterskirche in Rom da. Zugleich aber ist dieser Bau in seinem weiteren Verlauf auch das grossartigste Denkmal der italienischen Barockarchitektur. Es soll daher hier auf seine Geschichte etwas näher eingegangen werden. Bramante (vgl. Taf. 71, Fig. 1 und 2) hatte, als er von Papst Julius II. zur Wiederaufnahme des um die Mitte des 15. Jahrhunderts schon einmal begonnenen, aber liegengebliebenen Baues berufen wurde, als Grundform die des griechischen Kreuzes festgesetzt und im Jahre 1506 den Grundstein zu dem ersten der vier gewaltigen Pfeiler gelegt, welche die Kuppel tragen sollten (vergl. den Plan, Fig. 1). Er starb, als diese vier Pfeiler vollendet und die Tribünen des Mittelschiffes, sowie des südlichen Querarmes begonnen waren. Nachdem dann die drei ihm nachfolgenden Meister, Rafael, Baldassare Peruzzi und der jüngere San Gallo grössere oder geringere Aenderungen mit dem Grundplane vorgenommen hatten, wurde im Jahr 1546 Michel Angelo von Papst Paul III. zur Fortsetzung des Werkes berufen. Er übernahm die Aufgabe unentgeltlich, „zur Ehre Gottes und des heiligen Petrus“ und arbeitete an ihr trotz seines hohen Greisenalters mit beispielloser Energie. Sein Werk ist zunächst die äussere Vollendung der östlichen Theile: er verband die halbrund vortretenden Tribünen durch schräge Mauermassen und gab dem Unterbau seine Pilasterstellung, nebst der Attika, sowie die allerdings unschön gestalteten Fenster. Sodann ging er an den Ausbau des Inneren: hier (Fig. 2 u. 3) schuf er die Gliederung der Pfeiler durch Pilaster, Nischen und Reliefs, sowie das kräftig vorladende Hauptgesims, von dem die, auch wohl nach seinen Entwürfen ausgeführten, Tonnengewölbe aufsteigen. Endlich ist auch die Kuppel, der bewundernswertheste Theil des ganzen Baues, obgleich der Meister ihre Vollendung nicht mehr erlebte, vollständig als sein Werk zu betrachten. Dieselbe erhebt sich über einem kolossalen Mauercylinder, in den die Rundbögen der Tonnengewölbe und eine Reihe grosser, von Pilastern mit einer Attikabekrönung eingeschlossener, Fenster einschneiden, bis zu einer Scheitelhöhe von 405 Fuss. Ihre unvergleichliche Schönheit besteht in der majestätisch und leicht geschwungenen Profillinie der äusseren Bedachung, welche oben in eine mit geschweifter Spitze versehene, inwendig kuppelförmige Laterne ausläuft. Dieser Kuppel-

bau allein übertrifft an Grossartigkeit des Gedankens und Kühnheit der Construction alle Bauwerke der Welt. Die weitere Geschichte des Baues brachte leider eine Kette schlimmer Verunstaltungen. Zunächst nahm Carlo Maderna, der seit 1605 dem Baue vorstand, mit Wiederaufnahme des Rafaelischen Planes die Umwandlung des Grundplanes in ein lateinisches Kreuz vor. Durch die Verlängerung des Langhauses um 223 Palmi ward sowohl die bis dahin erhaltene Façade der alten Kirche als auch ein Theil des vaticanischen Palastes der Zerstörung geweiht, hauptsächlich aber die Wirkung der Kuppel für die Vorderansicht stark beeinträchtigt. Ferner wurde von Maderna die durch vielfach verkröpfte Säulen- und Pilasterstellungen gegliederte Façade (Fig. 4) hinzugefügt. Von dem Inneren ist die einfach imposante Decoration der Vorhalle zu Maderna's besten Leistungen zu rechnen. Nachdem inzwischen von den vier beabsichtigten Nebenkuppeln die zwei vorderen vollendet, die beiden anderen aufgegeben waren, ging endlich Bernini im dritten Decennium des 17. Jahrhunderts an die weitere Decoration des Innern und die Vollendung der Façade. Die reiche Ornamentation (Fig. 3) der Nischen und Pfeiler mit schwebenden Engeln, Medaillons, Statuen in Nischen u. dgl. ist zum grössten Theil sein und seiner Schüler Werk; sowie auch der Altartabernakel mit den gewundenen Säulen und die Cathedra Petri von seiner Hand herrühren. Vom Aeusseren gehören ihm ausser den unausgebauten Glockenthürmen der Façade (Fig. 1) die berühmten Doppelcolonnaden, welche den elliptischen Platz vor der Kirche umgrenzen und durch diese Anordnung sowie durch ihr entsprechendes Grössenverhältniss die Wirkung der Façade bedeutend heben. Auf das Einzelne näher einzugehen, verbietet der Raum. Wir fügen daher zum Schluss nur noch einige der Hauptmaasse des Gebäudes hinzu. Die Façade ist 504 röm. Palmi breit und hat, von der obersten Treppenstufe an gerechnet, 202½ Palmi Höhe. Das Mittelschiff ist vom Eingang bis zum Chorende 829½ Palmi im Lichten lang; seine Breite beträgt in den älteren Theilen 107, in dem von Maderna erbauten Langhause 123 P., seine Höhe dort 200, hier 207 P. Das Querschiff hat bei gleichen Höhen- und Breitenmaassen mit dem älteren Mittelschiffe eine lichte Länge von 615 P., die beiden Seitenschiffe sind 280 P. lang und 65 P. hoch. Die Höhe der Kuppel ist oben bereits im Ganzen angegeben; eine Vorstellung von ihrem Umfange geben die Maasse der metallenen Hohlkugel und des eisernen Kreuzes, welche den Abschluss der Laterne bilden und von denen jene 11 P. im Durchmesser, dieses 18 P. in der Höhe beträgt. Der Flächeninhalt der Kirche endlich beläuft sich auf 199,926 par. Quadratfuss, während der Kölner Dom nur 69,400 Quadratfuss Flächenraum umfasst. — Fig. 1 und 2 nach Sandrart, Insignium Romae templorum prospectus; Taf. 1 und 3; Fig. 3 und 4 nach Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Liefer. 56 und 92.

Fig. 5. **Façade der Kirche del Gesù zu Rom, von Giacomo della Porta.** — Um von dem, durch das Vorbild der Peterskirche veranlassten, Façadenstil, welcher fast allen italienischen Kirchen der Spätrenaissance eigen ist, eine Anschauung zu geben, theilen wir hier die Vorderansicht der Kirche del Gesù zu Rom mit, welche von Giacomo della Porta, einem auch bei S. Peter beschäftigten Schüler Michel Angelo's, errichtet wurde. Die Façade zerfällt in zwei durch korinthische Pilaster gegliederte Geschosse, von denen das obere schmälere mit dem Untergeschoss durch zwei Mauerstücke mit Voluten vermittelt ist. Das Ganze wird durch einen breiten Giebel abgeschlossen. An den Bekrönungen der Nischen und Fenster wechselt die Giebelform mit dem flachen Bogen ab. — Sandrart, a. a. O., Taf. 13.

Fig. 6. **Der Saal des grossen Rathes im Palazzo vecchio zu Florenz.** — Für die Innendecoration grösserer Profanbauten kann der

hier vorgeführte grosse Rathssaal im Palazzo vecchio zu Florenz, der in seiner jetzigen Gestalt von Giorgio Vasari, dem Schüler und Freunde Michel Angelo's, angelegt wurde, als Muster dienen (vgl. Taf. 88, Fig. 6). Vasari überhöhte die von Simone Cronaca ausgeführte Decke, ohne an der Decoration derselben etwas Wesentliches zu verändern. Dieselbe zerfällt in 39 Abtheilungen, in denen sich von Vasari gemalte Oelbilder befinden, während die durch Nischen und Pilasterwerk getheilten Wände mit Freskogemälden geschmückt sind. In den Nischen befinden sich Sculpturen von Baccio Bandinelli (Taf. 72, Fig. 7 und 8) u. A. Der im J. 1572 vollendete Saal ist 163' lang, 68' breit und 65' hoch. — Grandjean de Montigny et A. Famin, Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, Paris 1846, pl. 37.

Tafel 87. A.

AUSSERITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Das Schloss Chambord.** — In der französischen Architektur gelangt die Renaissance mit der Regierung Franz' I. (1515—47) zum Durchbruch, ohne dass jedoch desshalb die mittelalterlichen Traditionen sofort ganz verlassen worden wären. Besonders lehrreich sind für den dadurch sich ergebenden Uebergangsstil die zahlreichen Schlösser, von denen wir eines der berühmtesten hier vorführen. Schloss Chambord wurde um 1523 für Franz I. durch den Architekten Pierre Nepveu, gen. Trinqueau, in einer wildromantischen Waldgegend errichtet. Charakteristisch für den Stil sind namentlich die massiven Rundthürme mit ihrer spitzen, von Erkern, Kaminen und Kuppeln überragten Bedachung, welche aber in ihren Mauermassen durch zierliche Pilasterstellungen gegliedert und durch Arcadenhallen unter einander verbunden sind. In der Mitte des Ganzen ragt ein hoher, kuppelgekrönter Thurm empor, welcher zwei kunstvoll construirte breite Wendeltreppen umschliesst. — Alexandre de Laborde, Les monumens de la France, Tom. II, pl. 231.

Fig. 2. **Der Louvre zu Paris.** — Einer der bedeutendsten französischen Baumeister jener Zeit war Pierre Lescot (1510—1578), der Urheber des hier vorgeführten westlichen Flügels des Louvre zu Paris, welcher als die glänzendste Leistung der französischen Renaissance zu bezeichnen ist. Die classischen Formen treten hier entschiedener hervor, aber sie sind mit Frische und Originalität gehandhabt. Das Ganze hat ein durchaus nationales Gepräge. Von den reichen Bildwerken, welche den Bau zieren, rühren die des obersten Stockwerkes, Trophäen, Victorien und dgl., zum grossen Theil von Jean Goujon her (vgl. Taf. 86, Fig. 11, 13, 14 u. Taf. 90, Fig. 14). Der Bau wurde noch unter Franz I. im Jahr 1541 begonnen und unter der Regierung Heinrich's II. fortgeführt. Die Kuppel über dem Hauptportal fügte Lemercier unter Ludwig XIII. hinzu. — Quatremère de Quincy, Vie des architectes, Tom. II, p. 52.

Fig. 3. **Galerie König Franz' I. zu Fontainebleau.** — Von den prachtvollen Innenbauten jener Zeit gibt die Galerie Franz' I. im Schlosse zu Fontainebleau eine Anschauung. Dieselbe wurde, wie oben (Taf. 79. A, Fig. 7 u. 8) bereits erwähnt, von Primaticcio und Rosso de Rossi (Maitre Roux) decorirt. Der Stil dieser Decoration, in der sich Bilder mit reichgeschnitzten Rahmen, Muschelwerk, Hermen, Karyatiden und alle möglichen sonstigen Ornamente und Embleme die Hände reichen, ist für die Entstehungszeit (1530—40) auffallend schwülstig. Eine Ausnahme macht nur das einfach gehaltene Holzwerk des Plafonds. — Du Sommerard, Les arts au moyen âge, Tom. V, ch. IV, pl. 8.

Fig. 4. **Eingang zu der neuen Kapelle in der Cathedrale von Toledo.** — Als Beispiel der verschwenderisch reichen Frührenaissance Spaniens wählen wir zunächst die unter Karl V. neugebaute Capilla de los reyes nuevos, in einem der Seitenschiffe der Cathedrale von Toledo. Dieselbe wurde nach den Entwürfen des Alonso de Covarrubias von Alvaro Monegro in den Jahren 1531—1533 ausgeführt und von Melchior Salmeron und Diego von Egas mit Sculpturen geschmückt. Die Abbildung gibt das besonders prächtige Eingangsportal. — Villa-Amil, España artistica y monumental, Vol. II, livr. 2, pl. 3.

Fig. 5. **Die Haupttreppe im Hospital zum h. Kreuz in Toledo.** — Das Hospital de Santa Cruz in Toledo, das als zweites Denkmal der spanischen Renaissance hier vorgeführt wird, wurde vom Cardinal Mendoza gestiftet und von Heinrich von Egas, dem Vater des obengenannten Diego, in den Jahren 1504—1514 erbaut. Die Abbildung der Treppe gewährt uns ausser der Ansicht ihrer mit zierlicher Ornamentik ausgestatteten Anlage auch einen Einblick in den von Arcaden umschlossenen Hof, um den die grossen und ebenfalls reich decorirten Krankensäle angeordnet sind. Der Vater des Baumeisters, Annequin von Egas, stammt aus Brüssel, und einzelne decorative Elemente des Baues erklären sich wohl aus diesem Zusammenhange mit der Baukunst Flanderns. — Villa-Amil, a. a. O., I, livr. 8, Pl. III.

Fig. 6. **Portal am Rathhaus zu Köln.** — Ein sehr gefälliges Zeugniss von der Einwirkung der flandrischen Baukunst auf Deutschland ist uns in der nach dem Stadthausplatze zugekehrten Vorhalle des Kölner Rathhauses erhalten. Dasselbe wurde in den Jahren 1569—71 unter Leitung des Meisters Wilhelm Vernucken ausgeführt. Es besteht aus einer doppelten Arcadenhalle, deren unteres Geschoss im Rundbogen, deren oberes im Spitzbogen construirt ist. In den Arcadenzwickeln des Obergeschosses, an den Balustraden und in der grossen Erkernische sind allegorische und auf die Geschichte der Stadt bezügliche Bildwerke angebracht. Ausserdem zieren den Bau zahlreiche lateinische Inschriften. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst.

Fig. 7. **Der Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg.** — Während für das eben betrachtete Gebäude der flandrische Einfluss maassgebend war, hängt der hier abgebildete reizvolle Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses offenbar mit der lombardischen Renaissance zusammen. Der Bau trägt seinen Namen nach dem Kurfürsten von der Pfalz, Heinrich Otto dem Grossmüthigen, unter dessen Regierung er von 1556—59 aufgeführt wurde. Er erhebt sich über einen hohen Unterbau, an dem eine doppelte Freitreppe emporführt, in drei, durch ionische und korinthische Pilaster und Halbsäulen gegliederten, Stockwerken, welche ausserdem an ihren von Pilastern eingerahmten Fenstern, sowie in den muschelförmig abgeschlossenen Nischen zahlreiche Bildwerke mythologischen, alttestamentlichen und historischen Inhalts tragen. Besonders reich mit Karyatiden und anderem sculpturischem Schmuck ist der Haupteingang ausgestattet. — Nach dem Stich von Primavesi.

Fig. 8. **Der Friedrichsbau des Schlosses zu Heidelberg.** — Der um ein halbes Jahrhundert jüngere Friedrichsbau desselben Schlosses, von Kurfürst Friedrich IV. in den Jahren 1601—1607 erbaut, zeigt die nämliche Stockwerkseintheilung wie der vorhin betrachtete Theil, aber schon mit einzelnen barocken Zusätzen. Unsere Abbildung gibt die dem Hofe zugekehrte Seite. Sie zeigt über den drei Geschossen noch zwei hoch über das Dach emporragende Erker mit geschweiften Abschlüssen. Die Façade leidet unter einem Uebermaass vielfach verkröpfter Gesimse und Pilaster, von denen einige in besonders unschöner Weise unter dem Kapitäl ab-

gebrochen und durch Nischen mit Statuen ersetzt sind. Die Statuen stellen pfälzische Fürsten dar. Im unteren Geschoss befindet sich die Schlosskirche. — Nach dem Stich von Primavesi.

Fig. 9. **Theil des Schlosses Wollaton Hall in England.** — Von der englischen Renaissance, welche erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich entwickelt, zeugt schliesslich ein Theil des Schlosses Wollaton Hall, welches John Torpe im Jahr 1580 erbaute. Es ist einer der schlanken, barock bekrönten Eckpavillons, welche den zurückspringenden Mittelbau des Schlosses flankiren. — Hakewill, An attampt to determine the exact charakter of Elizabethan architecture, London 1835, Taf. II.

Tafel 88.

ITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Vulcan, Venus und Amor, von Jacopo Tintoretto.** — Unter den italienischen Malerschulen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche wir auf dieser Tafel repräsentiren, gewann der lebenskräftige Realismus der Venetianer durch Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto (1512 bis 1594) einen bedeutenden Vorsprung. Sein Wahlspruch war: „Die Zeichnung des Michel Angelo, das Colorit des Tizian," und seine besten Werke bekunden deutlich das Bestreben, den Ernst und die dramatische Gewalt des florentinischen Stiles mit den coloristischen Vorzügen seiner heimischen Schule zu verbinden. In der letzten Zeit freilich unterlag auch er dem leichtsinnigsten, durch eine allzu ausgedehnte Beschäftigung genährten Virtuosenthum. In dem vorliegenden Bilde, welches Venus, Vulcan und Amor zu einer anmuthigen Gruppe vereinigt darstellt, erscheint die heitere und sinnlich schöne Naturauffassung des Venetianers mit Maass und Adel der Formen gepaart. Die warme leuchtende Farbe verräth den Schüler Tizian's. Das Bild befindet sich in der Galerie des Palazzo Pitti zu Florenz. Auf Leinwand; 2′ 4″ 7‴ hoch und 5′ 11″ 11‴ breit. — Nach dem Stich in Bardi's Galerie Pitti, Bd. II.

Fig. 2. **Adam und Eva, von demselben.** — Das Studium, welches Tintoretto den Werken des Michel Angelo widmete, tritt besonders deutlich an diesem Bilde des Paradieses hervor, auf welchem Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss sitzend dargestellt sind. Eva reicht Adam den Apfel. Im Hintergrunde ist in winzigen Figuren die Vertreibung aus dem Paradiese angedeutet. Die Formen der schönbewegten nackten Gestalten sind meisterhaft modellirt. Damit verbindet sich ein warmes, leuchtendes Colorit. Das Bild befand sich ursprünglich in der Scuola della S. Trinità zu Venedig, von wo es in die Galerie der Akademie übertragen wurde. Auf Leinwand; 1,48 Meter hoch und 2,50 Meter breit. — Pinacoteca di Venezia, Bd. I, Stich von Viviani.

Fig. 3. **Das Gastmahl des Simon, von Paolo Veronese.** — Gleichzeitig mit Jacopo Tintoretto nahm die venetianische Schule durch den grossen Veroneser Paolo Caliari (1528—1588) einen neuen Aufschwung in der vor Allem auf die Schilderung eines heiteren, genussfreudigen Daseins gerichteten Existenzmalerei. Wir geben von ihm ein Beispiel der als die Stätten der Prachtentfaltung und Lebenslust von Paolo Veronese besonders häufig dargestellten Gastmähler, das Mahl bei Simon dem Pharisäer, welches freilich nicht als das schönste Bild dieser Gattung gelten kann, aber bei der kolossalen Grösse der meisten derartigen Bilder sich am besten in den beschränkten Raum unserer Tafel fügte. In einer offenen Halle, welche

von reichen Baulichkeiten umschlossen ist, sind zwei Tische mit heiterer Gesellschaft zahlreich besetzt. An der Tafel zur Linken im Vordergrunde sitzt Christus, welchem Maria Magdalena die Füsse wäscht. Die Art, wie hier der Vorgang aus der heiligen Geschichte nur beiläufig neben der breitausgeführten Schilderung des festlichen Mahles angebracht wird, ist für die ganze Behandlungsweise des Paolo, der niemals nach historischer Auffassung als solcher strebte, im höchsten Grade bezeichnend. Das Bild war ursprünglich für das Refectorium des Klosters von S. Sebastiano in Venedig gemalt und befindet sich jetzt in der Brera zu Mailand. Es ist 7,08 Met. l. und 2,75 Met. h. — Landon, Vie et oeuvres de Paul Veronèse, pl. 5.

Fig. 4. **Maria mit dem Kinde, von Alessandro Allori.** — Wir lassen hier zunächst einige Beispiele der florentinischen Manieristen folgen. Das vorstehende Bild der Maria mit dem Kinde gehört einem der bedeutendsten unter ihnen, dem Freunde und Schüler Vasari's, Alessandro Allori, an. Das Kind steht auf dem Schooss der Mutter und drückt ihr einen Kranz auf das Haupt, während es in der Linken eine Dornenkrone hält. Die im Ganzen einfache und schön gerundete Composition verräth dabei doch in der Wahl der Motive die der Schule eigenthümliche Absichtlichkeit. In der Galerie Pitti zu Florenz. Auf Leinwand; 4' 2''' hoch und 2' 10'' 7''' breit. — Bardi, Galerie Pitti, Bd. II, Stich von V. Benucci.

Fig. 5. **Judith mit dem Haupte des Holofernes, von Cristofano Allori.** — Einer verwandten Richtung gehört der Sohn des Ebengenannten, Cristofano Allori an, der bis in die ersten Decennien des 17. Jahrhunderts lebte und schon von dem damals anhebenden Eklekticismus berührt wurde. Für sein bestes Bild gilt die in der Galerie Pitti zu Florenz befindliche Judith mit dem Haupte des Holofernes, eine zwar gefühllose Schöne, in deren Darstellung der Meister jedoch den ganzen Ernst seines Studiums der älteren Vorbilder offenbart. Auf Leinwand, 4' 3'' 11''' hoch und 3' 3'' breit. — Bardi, Galerie Pitti, Stich von L. Paradisi.

Fig. 6. **Versuchung des h. Hieronymus, von Giorgio Vasari.** — Einer der entschiedensten Manieristen und leichtfertigsten Schnellmaler war der als Künstlerbiograph hochverdiente und auch als Architekt mit Recht geschätzte Freund und Schüler Michel Angelo's, Giorgio Vasari (1512—1574). Wir können von seinen grossen Freskobildern aus Mangel an Raum kein Beispiel vorführen, und geben dafür ein in der Galerie Petti befindliches Oelgemälde, die Versuchung des h. Hieronymus. Der Heilige kniet, mit dem Stein an die entblösste Brust schlagend, andächtig vor einem Crucifix, das er mit der Linken hält. Die Versuchung tritt in Gestalt eines schönen Weibes an ihn heran, von Amoretten umspielt, deren Einer eben den Pfeil auf den Heiligen abzuschiessen im Begriffe ist. Auf Holz; 5' 2'' 11''' hoch und 3' 8'' 9''' breit. — Bardi, a. a. O., Bd. III, Stich von Zuliani.

Fig. 7. **Die Flucht des Aeneas, von Federigo Baroccio.** — Federigo Baroccio (1528—1612) geht einen selbständigen Weg und besitzt namentlich in seinen historischen Bildern mehr Wahrheit des Ausdrucks und einen wärmeren Vortrag als die Manieristen. Auf dem vorgeführten Bilde sehen wir Aeneas seinen Vater Anchises über die Trümmer des brennenden Troja davontragen; Weib und Kind folgen ihm. Im Hintergrunde ein brennender Tempel und mannigfache Scenen des Mordes und der Zerstörung. — Nach dem Stich von Pietro Donato.

Fig. 8. **Die Erschaffung Eva's, von Federigo Zuccaro.** — In Federigo Zuccaro (gest. 1609) haben wir wieder einen der affectirtesten Manieristen vor uns. Das vorgeführte Bild zeigt uns Gott Vater, die Eva aus der Seite des schlafenden Adam hervorrufend. Eva hebt mit geziert andächtiger Geberde die Hände zu ihm empor. Die Gezwungenheit des Aus-

drucks tritt aber noch entschiedener an der Gestalt des schlafenden Adam zu Tage. — Nach dem Kupferstich von J. Sadeler.

Fig. 9. **Der Sturz des Icarus, von Cavaliere d' Arpino.** — Zur gewaltsamsten Künstlichkeit steigert sich der Manierismus in diesem Bilde des Cavaliere d' Arpino, eigentlich Giuseppe Cesari (c. 1560—1640). Es ist der unglückliche Flug des Daedalus mit seinem Sohne Icarus, dessen Schicksal wir in halsbrechendster Weise sich vollziehen sehen. Würdiger als Icarus ist noch die Gestalt des Vaters, aber auch diese mit ihrem gespreizten Ausdruck ohne alle natürliche Empfindung. — Nach dem Stich von Rafael Guidi.

Tafel 89.

DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Allegorie, von Heinrich Goltzius.** — Die niederländische Malerei fiel im Laufe des 16. Jahrhunderts unter dem Einflusse der Italiener ebenfalls dem Manierismus anheim, aus dem sie erst im 17. sich zu neuer Blüthe erhob. Speciell durch missverstandene Nachahmung des Michel Angelo werden die Compositionen des als Kupferstecher epochemachenden Niederländers Heinrich Goltzius (1558—1617) oft geradezu ungeniessbar. Seine Bilder sind selten; um so fruchtbarer war er mit dem Grabstichel. Wir geben von ihm zunächst eine der damals so beliebten Allegorien. Eine auf der Weltkugel sitzende nackte weibliche Figur, als Ars bezeichnet, scheint dem neben ihr auf einer Tafel schreibenden Mann etwas zu dictiren. Letzterer hat die Beischrift Usus. Es scheint also dargestellt zu sein, wie die Uebung der Künste und Wissenschaften, deren Symbole auf der Erde liegen, auch praktischen Nutzen mit sich führe. Ebendahin zielen die beigefügten Unterschriften: Quisquis amore bonas exercet sedulus artes | Congeret obryzum multa cum laude metallum. | Die met staden bemind Consten t'Exerceren | Hem beladen bevint met veel Rykdom in Eeren. — Die Formbehandlung des Stiches zeigt eine grosse, aber äusserliche Virtuosität. Das Blatt trägt das Monogramm des H. Goltzius; ein dazu gehöriges Pendant ist mit der Jahreszahl 1582 bezeichnet. — Nach dem Originalstich, Bartsch, P. Gr., III, n. 111.

Fig. 2. **Die Geisselung Christi, von demselben.** — Diese Darstellung der Geisselung Christi ist ebenfalls einem Kupferstich des H. Goltzius nachgebildet und gehört zu einer Folge von Darstellungen der Passion, welche in den Jahren 1596—1598 gestochen sind. Das Blatt trägt schon Spuren des frischeren, naturalistischen Stils der nächstfolgenden Zeit. Es zeigt nebst dem Monogramm des Künstlers die Jahreszahl 1597. — Bartsch, a. a. O., III, n. 32.

Fig. 3. **Venus, Amor und Mercur, von Bartholomäus Spranger.** — Von einem der widerwärtigsten Manieristen, dem Antwerpener Meister Bartholomäus Spranger (1546—1625), der eine Zeit lang in Prag am Hofe Rudolph's II. thätig war, stammt dieses, früher in der Winkler'schen Sammlung zu Leipzig befindliche, Bild her, welches den auf Venus' Befehl von Amor gefesselten Mercur zum Gegenstande hat. Im Hintergrunde ein Rundtempel mit der Statue des Gottes. Speciell war es die Schule des Correggio, die sich der Künstler zum Vorbilde genommen hatte. — Nach dem Stich von L. Kilian.

Fig. 4. **Musik, Dichtkunst, Malerei und Baukunst, von Johann Rottenhammer.** — Der Meister dieses Bildes, Johann Rottenhammer aus München (1564—1623), bildete sich in Italien besonders nach den Werken

des Tintoretto (vergl. Taf. 88, Fig. 1 und 2). Das vorliegende allegorische Gemälde stellt in vier weiblichen Gestalten, von denen die eine Guitarre spielt, die andere eine Schreibtafel hält, die dritte mit Messen, die vierte mit dem Malen einer Venus beschäftigt ist, die Musik, Dichtkunst, Baukunst und Malerei dar, von Minerva und zwei andern weiblichen Figuren beobachtet. Um die auf einem Thron sitzende Venus sind dienende Genien beschäftigt. Den Hindergrund bildet eine Landschaft mit Architektur. Auf Kupfer in Oel gemalt; 10³/₄" hoch und 8" breit. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

Fig. 5. **Allegorie, von Martin de Vos.** — Auch der Antwerpener Martin de Vos (1531—1603) war eine Zeit lang in der Schule des Tintoretto. Die hier vorgeführte Allegorie von seiner Hand stellt den Sieg der Weisheit über die menschliche Thorheit dar. Diese liegt, beischriftlich als Caligo humana bezeichnet, mit verbundenen Augen am Boden, scheinbar von einer Kugel, welche die Inschrift: Vana gloria trägt, herabgestürzt. Ueber ihr thront, den Fuss auf die Besiegte setzend, die Sapientia in Gestalt einer in weite Gewänder gekleideten Frau, mit einem von Schlangen umwundenen Spiegel in der Rechten, während sie mit der Linken ein Buch hält, dessen Blätter die Worte: Recepta veritatis (Vorschriften der Wahrheit) tragen. Ueber ihrem Haupt schwebt eine Taube. — Nach dem Stich von J. Sadeler.

Fig. 6 und 7. **Sackpfeifer und betrunkene Weiber, von Pieter Breughel dem Aelteren.** — Als den ersten bedeutenden Repräsentanten des in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwachenden derb naturalistischen Stils, der dann in der folgenden Generation die Blüthe der niederländischen Genremalerei herbeiführte, haben wir Pieter Breughel den Aelteren, den sogenannten Bauernbreughel (1520—1569) zu begrüssen. Die beiden hier wiedergegebenen Compositionen führen uns Gestalten aus dem Leben des niederen Volkes, Sackpfeifer (Fig. 4) und betrunkene Weiber (Fig. 5), mit urwüchsiger Komik und rücksichtsloser Naturwahrheit vor Augen. — Nach den Stichen von Hondius.

Fig. 8. **Maria mit dem Kinde, von Abraham Bloemart.** — Der Holländer Abraham Bloemart (1564—1647), von dem diese Maria mit dem Kinde herrührt, folgte in seiner früheren Zeit noch den manieristischen Traditionen, suchte sich daraus aber später zu einer empfindungsvolleren und natürlicheren Darstellung emporzuarbeiten. Zu diesen seinen erfreulicheren Bildern zählt auch das vorliegende. Die Jungfrau neigt sich mit liebender Fürsorge über das schlafende Kind, zu dem zwei geflügelte Engel anbetend herniederblicken. Eine zart ausgesprochene Empfindung beseelt das Ganze. — Nach dem Stich von Joh. Matham.

Fig. 9. **Allegorie, von Otto Venius.** — Dieses reizende Bildchen ist einer Reihe von allegorischen Darstellungen entnommen, welche von Octavius van Veen, gewöhnlich Otto Venius genannt (1558—1629) im Jahr 1608 unter dem Titel: Emblemata Amoris, mit erläuterndem Text in mehreren Sprachen herausgegeben wurden. Wir sehen eine weibliche Gestalt, welche eine Flüssigkeit in die von zwei Kindern gehaltene Schale giesst; die beigefügte Inschrift muss den Sinn verdeutlichen: Amantibus omnia communia, den Liebenden ist Alles gemeinsam. Otto Venius, ein Mann von gelehrter Bildung, ist für uns besonders als Lehrer des Rubens interessant. Darunter befinden sich noch französische Verse desselben Inhalts. — Emblemata Amoris, Antwerpen 1608, p. 13.

Fig. 10. **Allegorie, von demselben.** — In einer andern Bilderreihe stellt der Meister auf ähnliche Weise das Wesen der himmlischen Liebe dar. Wir wählen davon das durch zarte Empfindung ausgezeichnete Blatt, das die beiden Liebenden an einem Brunnen darstellt. Die erläuternde

lateinische Inschrift lautet: Amor est aqua, de qua Dominus in Evangelio ait: Qui biberit ex hac aqua, quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum. Aehnliches enthält der beigefügte französische Vers. — **Amoris divini emblemata, Antwerpen 1640, p. 85.**

Tafel 90.

ITALIENISCHE, DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Die Malerei vom Grabmal des Michel Angelo, von B. Lorenzi.** — ‚Die Sculptur der Spätrenaissance bewegt sich fast ausschliesslich auf der von Michel Angelo betretenen Bahn. Vor Allem in Italien, dem die ersten Abbildungen dieser Tafel gewidmet sind. Die vorstehende Figur gehört zu dem Grabmal, welches dem Michel Angelo, sechs Jahre nach seinem 1564 erfolgten Tode, in der Kirche S. Croce zu Florenz gesetzt wurde. Es ist die Allegorie der Malerei, von Battista Lorenzi. Zwei andere Statuen an dem Grabmal, von Valerio Cioli und Giovanni dall' Opera, stellen die Sculptur und die Architektur dar. Das Ganze ist von Vasari componirt. — **Cicognara, Storia della scultura, II, tav. LXV.**

Fig. 2. **Raub einer Sabinerin, von Giovanni da Bologna.** — Von dem in dieser Abbildung repräsentirten, aus Douay in Flandern gebürtigen Künstler (1524—1608) haben wir auf Taf. 66, Fig. 3 bereits, in Zusammenstellung mit dem Werke eines älteren Meisters, die Reiterstatue Cosmus' I. in Florenz mitgetheilt. Die berühmte Marmorgruppe des Raubes einer Sabinerin, welche zu den Zierden der Loggia de' Lanzi ebendaselbst gehört, zeigt ihn uns in seinem eigentlichen Element, in der Darstellung dramatisch bewegter Scenen, welche zur Entfaltung nackter Körperschönheit und Kraftfülle in mannigfachen Stellungen Anlass geben. Ein herculisch gebauter Mann hebt ein sich sträubendes Weib hoch empor, während er einen andern Mann zwischen seinen Füssen besiegt am Boden festhält. Die Gruppe baut sich, trotz der energischen Bewegung der Gestalten, in schönen, plastisch geschlossenen Linien auf. Bezeichnend ist die Erzählung, dass der Künstler die Gruppe schon vollendet gehabt habe, als ihr ein Freund die dann von dem Künstler acceptirte Benennung des Raubes der Sabinerin beilegte. — **La piazza del Granduca, Taf. IX.**

Fig. 3. **Mercur, von demselben.** — Die ächt plastische Formenschönheit, welche Giovanni da Bologna bei aller seiner oft übertriebenen Leidenschaft in seinen besten Werken zu erreichen wusste, zeichnet vor Allem diesen seinen Mercur, die berühmte Broncestatue des Florentiner Museo Nazionale, aus. Der Gott eilt springend durch die Luft, den linken Fuss auf den Hauch eines Zephyrs stützend, dessen aufwärts blickendes Haupt die Basis der Statue ausmacht. Das Werk befand sich früher in der Villa Medici zu Rom. — **Cicognara, a. a. O., II, Taf. LXII.**

Fig. 4. **Grabmal des Papstes Paul III., von Guglielmo della Porta.** — Offenkundiger als bei irgend einem der bisher besprochenen Werke tritt uns an dem, im Chor von S. Peter befindlichen, Grabmal Papst Paul's III. von Guglielmo della Porta († 1577) der Einfluss des Michel Angelo entgegen. Dasselbe ist ähnlich dem Grabmal der Mediceer (Taf. 72, Fig. 6) angeordnet. Oben auf dem Sarkophage thront die Broncestatue des Papstes, eine Figur von einfacher, würdevoller Charakteristik. Darunter befinden sich zwei liegende weibliche Gestalten aus weissem Marmor, von denen die zur Linken des Beschauers die Gerechtigkeit, die zur Rechten dagegen die Klugheit darstellt. Man erzählt, dass der Künstler Letzterer die Züge der Mutter des Papstes, Ersterer die seiner Schwägerin Julia gegeben habe.

Die ursprünglich ganz nackte Gestalt der Klugheit wurde wegen ihrer allzu üppigen Körperformen später mit einem ehernen Gewande bekleidet. Zwei ebenfalls ursprünglich zu dem Grabmal gehörige Figuren ähnlichen Inhalts befinden sich im Palast Farnese zu Rom. — Cicognara, a. a. O., II, Tav. LXXX.

Fig. 5—7. **Neptun und zwei Meeresgottheiten, von Bartolommeo Ammanati.** — Die drei vorstehenden Figuren gehören zu dem Hauptwerke des Bartolommeo Ammanati (1511—92), ebenfalls eines Schülers des Michel Angelo, zu dem Brunnen auf der Piazza della Signoria zu Florenz. Um dieses Werk bewarben sich sechs Bildhauer, von denen wir Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna bereits kennen gelernt haben. Bandinelli erhielt die Arbeit, starb jedoch, nachdem er eben die Marmorblöcke den Anforderungen seines Entwurfes entsprechend hatte brechen lassen. Nach ihm erhielt Ammanati die Vollendung des Werkes. Er bildete als Hauptfigur des Ganzen den auf einer, von vier Meerpferden gezogenen, Muschel stehenden Neptun (Fig. 5), und zwar aus einem Marmorblock, den Bandinelli schon zu behauen begonnen hatte. Dann stellte er auf dem Rande des Bassins vier von Satyrn und Panen begleitete Meeresgottheiten, Thetis, Doris, Nereus und Proteus in Bronce dar, von denen zwei unter Fig. 6 u. 7 abgebildet sind. Die Gestalten leiden sämmtlich an einer gewissen Absichtlichkeit der Haltung und schliessen sich in den Motiven meistens direct an bestimmte Vorbilder des Michel Angelo an. Das Werk wurde im Jahr 1565 aufgestellt. — La Piazza del Granduca, Tav. XVI, XIX und XX.

Fig. 8. **Statue Albrecht's des V. von Bayern von P. Candido.** — Zu den vielen in Italien gebildeten Niederländern zählt auch der von Kurfürst Maximilian I. von Bayern viel beschäftigte Bildhauer und Maler Pietro Candido, eigentlich Pieter de Witte, nach dessen Entwürfen das prachtvolle, 1622 errichtete Denkmal Kaiser Ludwig des Bayern in der Frauenkirche zu München von dem Bildhauer und Giesser Johann Krumpper von Weilheim ausgeführt wurde. Wir geben von seinem reichen bildnerischen Schmuck die kolossale Broncestatue Albrecht's V., des Grossvaters Maximilian's, ein durch Schlichtheit der Auffassung und gediegene Technik ausgezeichnetes Werk. — Nach der Lithographie bei Chapuy, Allemagne pittoresque.

Fig. 9. **Raub einer Sabinerin, von Adrian de Vries.** — Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war Adrian de Vries, ebenfalls ein in Italien gebildeter Niederländer, als Broncearbeiter in Deutschland thätig. Von ihm rühren u. A. der Herculesbrunnen und der Mercurbrunnen in Augsburg her. Einen charakteristischen Beleg für die Richtung der damaligen Sculptur gibt sein Raub einer Sabinerin, eine Gruppe von ähnlicher Kühnheit der Conception, wie das oben vorgeführte Werk des Giovanni da Bologna (Fig. 2), und von höchst vollendeter Technik. Der unserer Abbildung zu Grunde liegende Kupferstich trägt die Worte: Has effigies per Adrianum de Vries Haghien e cera formatas Joannes Mullerus aeri incidit, nebst einem lateinischen Distichon. — Bartsch, a. a. O., Vol. III, S. 291, n. 1.

Fig. 10. **Broncerelief, dem Wenzel Jamnitzer zugeschrieben.** — Unter den deutschen Gold- und Silberarbeitern dieser Epoche nimmt der Nürnberger Meister Wenzel Jamnitzer aus Wien (1508—85) eine der ersten Stellen ein. Das vorgeführte Broncerelief schmückt seinen auf dem S. Johanniskirchhofe zu Nürnberg befindlichen Grabstein. Es enthält zwei Medaillons, das eine mit des Meisters Portrait und der Inschrift: Wenzel Jamnitzer alt 78 im 1585, das andere mit seinem Wappen und der Inschrift: Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. In den vier Ecken sitzen vier weibliche Gestalten mit Attributen, die Elemente dar-

stellend, und zwar oben links die Luft, rechts das Feuer, unten links das Meer, rechts die Erde. Gegen die frühere Annahme, dass diese Grabplatte von Wenzel Jamnitzer selbst angefertigt sei, hat man neuerdings gerechte Bedenken erhoben und wahrscheinlich gemacht, dass des Meisters Freund Jost Amman die Zeichnung dazu gefertigt habe. In dessen Manier sind speciell die verschnörkelten Umrahmungen der Medaillons componirt. — Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft III, zu S. 8; vergl. R. Bergau, Kunst-Chronik, 1875, Nr. 11.

Fig. 11. **Die Erde, von Wenzel Jamnitzer.** — Eine köstliche Silberarbeit des Wenzel Jamnitzer besitzt die Nürnberger Familie Merkel in einem grossen Tafelaufsatz, welcher früher auf dem dortigen Rathhause aufbewahrt wurde. Derselbe ist 2' 11" hoch und an der Stelle seiner grössten Ausladung 1' 3½" breit und besteht ganz aus gediegenem, zum Theil vergoldetem und emaillirtem Silber. Sein hauptsächlichster Theil ist die auf einem Untersatz von fein gearbeiteten Blumen stehende weibliche Figur, welche in unserer Abbildung veranschaulicht ist. Es ist die Erde, ein Weib von schwellenden Körperformen, an welche sich die kunstvoll gefältelte Gewandung eng anschliesst; sie trägt auf dem Haupt eine in Gold und Email gearbeitete, mit reichem erhabenem Schmuck versehene Schale, aus welcher sich dann noch eine in mattem Silber ausgeführte Vase mit zierlichen Blumen erhebt. Zwei an dem Fuss der Schale befindliche lateinische Inschriften geben Auskunft über die Bedeutung des Ganzen. Sie lauten in deutscher Uebersetzung: Du fragst, wesshalb ich zartes Weib mit der Last so vieler Früchte beladen, oder was für eine Göttin ich sey? — Die Erde bin ich, die Allmutter, beladen mit der theuren Last der Früchte, die mir entspriessen. — Die Nürnbergischen Künstler, a. a. O., zu S. 20.

Fig. 12 und 13. **Markgraf Johann Georg von Brandenburg und seine Gemahlin Elisabeth, Brustbilder von Jakob Gladehals.** — Als Zeugnisse von der damaligen Blüthe der deutschen Medaillenarbeit geben wir hier die Vorder- und Rückseite einer jener aus kostbarem Metall gearbeiteten Schaumünzen, die, mit Portraits in erhabener Arbeit geziert, an Ketten auf der Brust getragen wurden. Die Vorderseite (Fig. 12) zeigt den Markgrafen Johann Georg von Brandenburg, unbedeckten Hauptes, mit starkem Bart, und in blau emaillirtem Harnisch; auf der Rückseite (Fig. 13) befindet sich das Portrait der Markgräfin Elisabeth, in höherem Relief, mit einem grossen, spanischen Kragen, emaillirtem Kleide und einer mit Perlen besetzten Haube. Die Umschriften sind schwarz geätzt, die Verzierungen des Randes weiss, roth und blau emaillirt und auf der Hauptseite mit Rubinen und Tafelsteinen ausgestattet. In den Portraits drückt sich eine heitere und naive Auffassung des Lebens aus. Verfertiger des Werkes ist Jakob Gladehals, der als kurfürstlicher Goldschmied bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu Berlin thätig war. Inschriftlich aus dem Jahr 1595. In der k. Medaillen-Sammlung zu Berlin. — Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit, Berlin 1840, Taf. XIX.

Fig. 14. **Basrelief von Jean Goujon.** — Als Nachtrag zu Taf. 86, Fig. 11, 13 und 14 geben wir zur vollständigeren Repräsentation der französischen Sculptur jener Epoche zunächst noch ein Relief des dort besprochenen Bildhauers Jean Goujon. Dasselbe stellt zwei Satyrn mit Fruchtgewinden dar und befindet sich an der mit Sculpturen reich verzierten Treppe Heinrichs II. im Louvre. — Clarac, Mus. de sculpt. Vol. I, pl. 29 B.

Fig. 15 und 16. **Basreliefs, von Barthélémy Prieur.** — Ein gleichzeitiger französischer Bildhauer war Barthélémy Prieur, der Schüler des gleich zu erwähnenden Germain Pilon. Von ihm rühren die allegorischen Sculpturen der verschiedenen menschlichen Thätigkeiten her, welche über den, nach dem sogen. Garten der Infantin hinausgehenden, Fenstern des

Louvre angebracht sind. Wir haben von ihnen zwei der besten ausgewählt, die durch Wein- und Oelbaum (Fig. 15), sowie durch Pflug und Schaufel (Fig. 16) als die Genien des Garten- und Ackerbaues charakterisirt sind. — Clarac, a. a. O., Vol. I, pl. 16. A, Fig. 3.

Fig. 17. **Die Grazien, von Germain Pilon.** — Dieses berühmte Marmorwerk des bereits erwähnten Germain Pilon († 1590), die Gruppe der drei Grazien, war bestimmt, eine Urne mit dem Herzen Heinrich's II. zu tragen. Katharina von Medici bestellte es bei dem Künstler und liess es in der Coelestinerkirche zu Paris aufstellen. Gegenwärtig befindet es sich im Museum des Louvre. Die drei Gestalten, in zierlich gefältelten, aber etwas unruhig drapirten Gewändern, sind mit dem Rücken eng aneinander gestellt und berühren sich leicht mit den Händen, wie um einen Rundtanz auszuführen. Die Köpfe erheben sich in Formen und Ausdruck nicht über das Gewöhnliche. — Cicognara, a. a. O., II, Taf. LXXXII.

Tafel 91.

ITALIENISCHE UND DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Kirche S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom, von Lorenzo Bernini.** — Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts tritt die Renaissance-Architektur in das letzte Stadium ihrer Entwickelung, das des sogenannten Barockstils. Einen Hauptvertreter dieser Epoche, Lorenzo Bernini (1589 bis 1680), haben wir bereits (Taf. 87, Fig. 1—4) als Theilnehmer an dem Bau von S. Peter in Rom kennen gelernt. Glücklicher als dort zeigt er sich in der durch vorstehende Abbildung veranschaulichten Kirche S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom, einem elliptischen Raum, der von einer reich cassetirten, etwas gedrückten Kuppel überwölbt wird. Die Kirche wurde von dem Prinzen Camillo Pamfili, dem Neffen des Papstes Innozenz X., für das Noviziat der Jesuiten errichtet und theilt mit den meisten Gebäuden dieses Ordens den verschwenderischen Reichthum an Marmorsäulen, vergoldeter Stuccaturarbeit und anderer prunkender Decoration. — J. v. Sandrart, Insignium Romae templorum prospectus, Tab. 22.

Fig. 2. **Kirche S. Agnese zu Rom, von Francesco Borromini.** — Die vereinzelten Züge schrankenloser Subjectivität, die uns in der vorigen Epoche, namentlich seit Michel Angelo begegnet sind, vereinigen sich nun in gesteigertem Maasse in der Person Francesco Borromini's (1599—1667), der desshalb als der eigentliche Vater des Barockstils anzusehen ist. Mit reicher Phantasie begabt, liess er sich durch Ehrgeiz und Neuerungssucht zur Opposition gegen alles Hergebrachte und Regelrechte hinreissen. Er war es, der die gerade Linie aus der Architektur nach Möglichkeit zu verbannen und im Grundriss wie im Aufbau die Curve und den Schnörkel an ihre Stelle zu setzen strebte. Wir beobachten diese Absonderlichkeit hier an einem seiner bedeutendsten Werke, der Kirche der h. Agnes auf der Piazza Navona zu Rom. Borromini baute an derselben ausser der mitgetheilten Façade auch die Kuppel und die Sacristei. Der Aufriss zeigt einen breithingelagerten Bau von nicht unedlen Verhältnissen, mit einer Kuppel und zwei Glockenthürmen, wie sie in dieser Zeit die ständigen Begleiter der Kuppel bilden. Echt barock sind die Grundpläne dieser Thürme, mit zwei convexen und zwei concaven Seiten; auch der mittlere Theil der Façade ist einwärts gebogen. Die Ausstattung des Innern rührt von Carlo Rinaldi her. — J. v. Sandrart, a. a. O., Tab. 15.

Fig. 3. **Kirche S. Luca e Martina zu Rom, von Pietro Berettini da Cortona.** — Pietro Berettini da Cortona (1596—1669), der bekannte Barockmaler, ist auch unter den Architekten der italienischen Spätrenaissance zu nennen. Wir theilen von ihm den Aufriss der Kirche S. Luca e Martina in Rom mit. Das am Forum Romanum belegene Gebäude ist eine Doppelkirche, deren unterer Theil der h. Martina gewidmet ist; darüber liess Papst Urban VIII. durch Pietro da Cortona die Kirche des h. Lucas, des Schutzpatrons der Maler und insbesondere der römischen Akademie, welcher die Unterkirche 1588 durch Sixtus V. abgetreten wurde, errichten, und bei dieser Gelegenheit erneuerte der Künstler auf seine eigenen Kosten auch die Unterkirche. Im oberen Theile bildet der Bau ein griechisches Kreuz, dessen Arme in halbkreisförmige Apsiden auslaufen, und über dessen Kreuzung sich eine schöngewölbte Kuppel erhebt. Die Façade zeigt die wiederholten Ausbauchungen des borrominesken Stiles mit seinen verkröpften Gesimsen, ausgebauchten Friesen und sonstigem barockem Detail. Der Meister hinterliess der Kirche sein ganzes, auf eine halbe Million Francs sich belaufendes Vermögen. — J. v. Sandrart, a. a. O., Tab. 32.

Fig. 4. **Kirche della Superga bei Turin, von Filippo Ivara.** — Eine grössere Einfachheit und Reinheit der Formen erzielte Filippo Ivara (oder Juvara), der, 1685 zu Messina geboren, sich anfänglich ganz dem allgemeinen Zeitgeschmacke hingab, dann aber durch seinen Lehrer Carlo Fontana zu besseren Stilprincipien bekehrt wurde. Er fand in dem damals rasch aufblühenden Turin den Boden für eine ausgedehnte Thätigkeit. Sein schönster Bau, ein wohlthuendes Zeugniss seines reineren Geschmackes, ist die im Aufriss mitgetheilte Kirche della Superga, welche nach der von ihr gekrönten Anhöhe ihren Namen trägt. Der von Herzog Amedeo II. aus Anlass seines Sieges über Ludwig XIII. von Frankreich gegründete Bau entstand in den Jahren 1717—1731. Er umfasst mit Hinzurechnung des rückwärts angebauten Priesterseminars im Grundriss ein Viereck von 500′ Länge und 300′ Breite. Der Mittelbau tritt in Form einer überhalbkreisrunden Ausbiegung vor den Seitenbauten vor; er ist mit einer Kuppel bekrönt, während die beiden Flügel Glockenthürme tragen. Die Massen sind einfach gegliedert, und jede Ueberladung mit bildnerischem Schmuck ist vermieden. Die Höhe der Kuppel beträgt aussen 165′, innen 150′, ihr Durchmesser innen 56′, aussen 80′. Eine Treppe neben der Kirche führt zu der Gruft hinab, in welcher die Gräber der Könige des Hauses Savoyen sich befinden. — Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes, II, zu S. 273.

Fig. 5. **Kirche des h. Borromäus zu Wien, von Fischer von Erlach.** — In Oesterreich fand der Barockstil einen seiner phantasievollsten Vertreter in dem zu Prag geborenen, aber fast ausschliesslich in Wien beschäftigten Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650—1724). Ein imposantes Bauwerk von ihm ist die Kirche des h. Carl Borromäus zu Wien, in Folge eines von Kaiser Karl VI. gethanen Gelübdes in den Jahren 1716—1737 errichtet. Mit manchen Abnormitäten des Barockstils verbindet sich in diesem Gebäude ein grosser Sinn für wirkungsvolle Gliederung und malerische Gruppirung der Massen. Zwischen der in der Grundform ovalen Kuppel und den beiden niedrigen Thürmen mit ihren seltsam geschweiften Dächern steigen zwei colossale Säulen empor, welche gleich den Triumphalsäulen der römischen Kaiserzeit mit spiralförmigen Reliefs verziert sind. Den Eingang in das maassvoll decorirte Innere dominirt ein hoher sechssäuliger Porticus. — Nach dem von Fischer selbst herausgegebenen Werke: Entwurf einer historischen Architektur, Th. IV, Leipzig 1725, Taf. XII.

Fig. 6. **Neue Kirche zu Berlin, von Gontard.** — Den Stil der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts repräsentiren in sehr würdiger Weise die zwei

einander gegenüberstehenden Kirchen auf dem Gensd'armen-Markte zu Berlin, von denen wir die sogenannte Neue Kirche hier im Aufriss mittheilen. Es sind eigentlich nur zwei Kuppelbauten, welche an zwei unbedeutende ältere Kirchen ohne organischen Zusammenhang angebaut sind. Sie gleichen sich in der Anlage vollkommen: über einem quadratischen Hauptkörper erhebt sich der schlanke Kuppelbau, dessen Tambour in seinem unteren Theile mit einer Colonnade von zwölf korinthischen Säulen, welche eine Galerie tragen, umgeben ist, während sein zweites Geschoss durch Lisenen und Rundfenster gegliedert wird. Ueber diesem steigt dann die aus Holz construirte, mit Kupferblech gedeckte und von einer 15' hohen vergoldeten Statue bekrönte Kuppel empor. Daran schliessen sich dann von drei Seiten Vorsprünge mit sechssäuligen korinthischen Portiken an; die vierte Seite lehnt sich an die älteren Kirchengebäude. Die Kuppelhöhe beträgt 225'. Die Entwürfe zu beiden Kirchen rühren von Carl von Gontard (1738—1802), einem der bedeutendsten Architekten am Hofe Friedrichs des Grossen, her. Die Bildhauerarbeiten sind an der neuen Kirche nach Rode, an der gegenüberliegenden, französischen, nach Chodowiecky ausgeführt. — Nach dem Stich von D. Berger.

Tafel 91. A.

FRANZÖSISCHE, ENGLISCHE, NIEDERLÄNDISCHE UND DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Haupttheil der Façade des Palastes von Versailles, von Jules Mansard.** — Die ersten beiden Abbildungen dieser Tafel sind der glänzenden, aber innerlich frostigen, französischen Baukunst der Epoche Ludwig's XIV. gewidmet. Wir geben zunächst den Haupttheil der Gartenfaçade des Schlosses von Versailles, welches Ludwig XIV. durch Jules Mansard errichten liess. Der Bau springt in der Mitte der Façade um ein Bedeutendes vor. Er besteht, wie die andern Theile des Gebäudes, aus drei Stockwerken; das untere ist in Rustica ausgeführt und mit einfachen Rundbogenarcaden versehen; das mittlere hat abwechselnd ionische Halbsäulen und Pilaster, zwischen denen sich Rundbogenarcaden von ausnehmend schlanken Verhältnissen öffnen; ein drittes niedrigeres Geschoss zeigt kleine quadratische Fenster zwischen Pilastern. Ueber dem Palast erhebt sich das Dach der besonders schönen, erst nach des Meisters Tode († 1708) vollendeten Kapelle. Das Ganze macht bei aller Grossartigkeit der Anlage den Eindruck trockener Monotonie. — Le Pautre, Plans, profils et élévations des ville et chateau de Versailles, 1715, pl. 5.

Fig. 2 und 3. **Durchschnitt und Grundriss des Kuppelbaues der Invalidenkirche zu Paris, von demselben.** — Dieser imposante Kuppelbau wurde von Jules Mansard an die im Jahr 1671 von Libéral Bruant begonnene Kirche des Invalidenhôtels zu Paris angebaut, da die edle Einfachheit der letzteren dem auf äussere Pracht gerichteten Sinne Ludwig's XIV. nicht genügen wollte. Mansard schloss sein Werk an die schmale Seite der Kapelle der Soldaten an, dergestalt, dass der ovale Altarraum derselben sich nach zwei Seiten hin öffnet und der darin befindliche Doppelaltar sowohl von dem Kuppelraum als von der älteren Kapelle aus gesehen werden kann. Der Mansard'sche Bau, von aussen ein Quadrat von 168', bildet im Innern ein griechisches Kreuz, über dessen Mitte sich die im Grundriss achteckige Kuppel erhebt. Der Tambour hat zwölf hohe Fenster zwischen vierunzwanzig gekuppelten Pilastern compositer Ordnung;

die Kuppel selbst ist nicht zugewölbt, sondern endet, wie die des Pantheon, in einer weiten Oeffnung, durch welche man in eine zweite, aus Stein construirte Kuppel hineinblickt. Ueber dieser erhebt sich dann noch die mit Blei gedeckte, hölzerne Schutzkuppel. Inneres und Aeusseres der Kirche sind mit Sculpturen und Malereien überfüllt. In den Pendentifs der Kuppel befinden sich die Bilder der vier Evangelisten; den unteren Theil des Tambours zieren zwölf Portraitmedaillons französischer Könige, der oberste Kuppelraum ist von Lafosse ausgemalt. An die vier Ecken des Gebäudes, zwischen den Kreuzarmen, lehnen sich vier kreisrunde Kapellen (Fig. 3), welche ebenfalls mit Kuppeln überwölbt sind. Die Hauptkuppel misst 75' im Durchmesser und 220' in der Höhe. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst., herausg. von Lohde, Bd. IV, Abth. II, n. 5.

Fig. 4. **S. Paulskirche zu London, von Christoph Wren.** — Die moderne englische Baukunst besitzt in der S. Paulskirche zu London ihr bis jetzt unübertroffenes Meisterwerk. Dasselbe wurde nach dem grossen Brande der Stadt vom Jahre 1666 durch Christoph Wren (1632—1723) entworfen und der Grundstein im Jahre 1675 gelegt. Im Jahre 1710 wurde der letzte Stein in die Laterne der Kuppel eingesetzt, nach einem Zeitraum, der im Verhältniss zu der Grösse des Baues als sehr kurz bezeichnet werden muss. Die Kirche verhält sich nämlich zu S. Peter in Rom etwa wie 2 : 3; ihre Länge misst 493 rh. Fuss, ihre Breite 238½' und ihre Höhe 356' (vergl. Taf. 87, Fig. 1—4). Sie hat die Gestalt eines lateinischen Kreuzes. Ueber der Vierung erhebt sich die 98½' im Durchmesser weite Kuppel, auf vier im Grundriss dreiseitigen Pfeilern ruhend, welche dem Kuppelraume unten die Gestalt eines regelmässigen Achtecks geben. Dieses geht dann über den Zwickeln in die Kreisform über. Der auf das Hauptgesims gesetzte Tambour hat die abweichende Form eines stark verjüngten Kegels, dessen Wandfläche durch zweiunddreissig Fenster zwischen ebenso vielen Pilastern gegliedert wird. Die in acht Felder getheilte Kuppel ist, wie die der Invalidenkirche zu Paris (Fig. 2), nicht völlig zugewölbt, sondern man blickt durch eine kreisrunde Oeffnung in einen noch stärker sich verjüngenden kegelförmigen Raum, über dem sich dann die aus Holz construirte und mit Kupferblech gedeckte Schutzkuppel wölbt. Im Aeussern ist der Tambour über einem kreisrunden Podest mit einer Colonnade von zweiunddreissig freistehenden Säulen umgeben; diese Säulen tragen eine etwa zwölf Fuss breite Galerie, über welcher sich, als Fortsetzung des Tambours, ein zweites Geschoss mit derselben Anzahl quadratischer Fenster und Pilaster erhebt. Das Innere der Kirche ist in der Durchbildung von imposanter Einfachheit. — Gailhabaud, a. a. O., Bd. IV, Abth. II, n. 6.

Fig. 5. **Hauptfaçade des Rathhauses zu Amsterdam, von Jacob von Campen.** — Das im Jahr 1648 gegründete Rathhaus zu Amsterdam ist das Hauptdenkmal der classicistischen Hochrenaissance der Niederlande. Auf einer Grundfläche von 282' Länge und 222' Breite erhebt es sich über einem hohen Unterbau in zwei mit Pilasterstellungen verzierten Doppelgeschossen bis zu einer Höhe von 116'. Die Pilaster, zwischen denen sich immer ein grösseres und ein kleineres (Mezzanin-) Fenster befindet, sind in dem ersten Stockwerk von korinthischer, in dem zweiten von compositer Ordnung. In der Mitte der beiden Hauptfaçaden steigen von den steilen nordischen Dächern grosse, mit figurenreichen Reliefs angefüllte und mit Broncestatuen bekrönte Giebel, und über diesen ein schlanker Kuppelbau empor. Das Ganze macht durch seine stattlichen Dimensionen und guten Verhältnisse einen imposanten, wenn auch etwas frostigen Eindruck. Der Sculpturenschmuck rührt von Arthur Quellinus her (vgl. Taf. 93, Fig. 1). Im Inneren ist besonders der grosse Rathsaal, von 120' Länge und 60' Breite, hervorzuheben. — Hubert Quellinus, Prima et secunda pars effigium

et ornamentorum amplissimae Curiae Amstelodamensis majori ex parte in candido marmore effectorum, Amstelod. 1665 und 1668.

Fig. 6. **Façade des Rathhauses zu Nürnberg, von Eucharius Carl Holzschuher.** — Die Verpflanzung der italienischen Hochrenaissanceformen nach Deutschland repräsentirt der Umbau des noch aus gothischer Zeit stammenden Rathhauses zu Nürnberg durch Eucharius Carl Holzschuher in den Jahren 1613—19. Wir theilen davon die nach Westen gelegene Hauptfaçade mit. Ueber einem hohen Unterbau, der nur durch drei barocke Portale und eine Anzahl kleiner, derb umrahmter Fenster durchbrochen wird, erhebt es sich in zwei, durch je 36 eng aneinander geschlossene Fenster gegliederten, Geschossen und schliesst oben mit einem kräftig ausladenden Kranzgesims ab. Die Hälfte der Fenster des oberen Stockes haben abwechselnd giebel- und segmentförmige Bedachungen. Auf dem Dach erheben sich drei grosse Pavillons mit geschweifter Zinnenbekrönung. Die Länge der Façade beträgt 275'. — J. B. Wolff, Nürnberger Gedenkbuch, Taf. 21.

Fig. 7. **Das Zeughaus in Berlin, von J. Arnold Nehring.** — In Preussen nahm der Palastbau unter der Regierung des ersten Königs, Friedrich I., einen gewaltigen Aufschwung, dessen für den jungen Militärstaat besonders bedeutsames Denkmal wir in dem Berliner Zeughause vor uns haben. Dasselbe wurde im Jahr 1695 von Johann Arnold Nehring begonnen und durch de Bodt vollendet. Es nimmt ein regelmässiges Quadrat von ca. 280' ein und erhebt sich in zwei Stockwerken, deren unteres in Rustica ausgeführt und durch einfache Rundbogenfenster durchbrochen ist, während das obere durch giebelförmig bekrönte Fenster nebst dorischen Säulen und Pilastern gegliedert und von einer reich geschmückten Balustrade abgeschlossen wird. Die Trophäen und sonstigen Decorationen sind nach Schlüter und Hulot ausgeführt (vgl. Taf. 93, Fig. 7 und 8). Die innere Anordnung des Gebäudes ist so getroffen, dass die zur Aufbewahrung von Waffen und Geschütz bestimmten Räume in beiden Geschossen eine ununterbrochene Folge bilden. Die Decken des unteren Geschosses sind über starken Pfeilern gewölbt; das obere hat flache Decken auf schlanken Pfeilern. — Nach einem, durch Aufnahme an Ort und Stelle verbesserten, älteren Kupferstich.

Fig. 8. **Portal am innern Hof des Schlosses zu Berlin, von Andreas Schlüter.** — Das an Schönheit und Grösse imposanteste Bauwerk dieser glänzenden Epoche Preussens und zugleich das Hauptwerk seines Erbauers ist das königliche Residenzschloss zu Berlin, von Andreas Schlüter (vgl. Taf. 93, Fig. 4—8). Er schuf dasselbe aus einem Complex älterer, sehr verschiedenartiger Bauten zu einem grossen, harmonisch abgerundeten Ganzen um, wurde aber, nachdem er von 1699—1706 daran gearbeitet, durch eine Hofintrigue an der Vollendung des Werkes gehindert, und diese seinem an Geist und Charakter unebenbürtigen Nebenbuhler, dem Freiherrn Eosander, genannt von Goethe, übertragen. Der Bau umschliesst, abgesehen von den älteren Theilen, zwei grosse im regelmässigen Viereck angelegte Höfe, deren einer das vorgeführte Portal enthält. Dasselbe zeigt bei grossem Reichthum der Erfindung und der Decoration eine in jener Zeit seltene Reinheit, ja Strenge der Formen und gewinnt durch das zu beiden Seiten angeschlossene Doppelgeschoss mit offenen Arcaden, welches auf unserer Abbildung wegfallen musste, noch bedeutend an Wirkung. — Nach dem grossen Stich von Paul Decker.

Tafel 92.

ITALIENISCHE, NIEDERLÄNDISCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Apollo und Daphne, von Lorenzo Bernini.** — In der Sculptur entfaltete Lorenzo Bernini (1598—1680), dem wir als Architekten bereits wiederholt begegnet sind, der Natur seines Talentes nach, eine noch weit umfassendere und einflussreichere Thätigkeit, als in der Baukunst. Er hat der italienischen und französischen Sculptur des 17. und 18. Jahrhunderts ihre Richtung vorgezeichnet und auch im übrigen Europa einen mächtigen Einfluss ausgeübt. Schon an einem seiner frühesten Jugendwerke, der hier vorgeführten Gruppe von Apollo und Daphne, treten die Charakterzüge des Künstlers und seiner Zeit uns entgegen. Den Inhalt der Darstellung bildet der flüchtige Augenblick, in dem die schöne Daphne unter den Augen des sie verfolgenden Gottes zum Lorbeer umgewandelt wird. Bernini stellt ihn mit einem staunenswerthen Aufwand künstlerischer Mittel und sinnlichen Reizes dar. Künstliche Bohrungen, Unterbrechungen und feine, ganz frei gearbeitete Theile, wie das aufspriessende Laub in Daphne's Händen, bekunden des jugendlichen Meisters virtuose Handhabung des Meissels. Das Werk wurde durch Verse des Cardinals Barberini, des späteren Papstes Urban VIII., verherrlicht. Es befindet sich gegenwärtig in der Villa Borghese zu Rom. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 1.

Fig. 2. **Der Raub der Proserpina, von demselben.** — Von der übertriebenen Gewaltsamkeit in Bewegung und Ausdruck, die einen Grundzug der Barocksculptur ausmacht, zeugt diese in der Villa Ludovisi befindliche Gruppe Bernini's, welche den Raub der Proserpina durch den Beherrscher der Unterwelt darstellt. Die Behandlung ist auch hier von grosser technischer Meisterschaft, aber im Nackten zugleich von jener fleischigen Weichheit, welche manchen Werken Bernini's ein widerwärtiges Aussehen gibt. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 2.

Fig. 3. **Die Verzückung der h. Therese, von demselben.** — Wo sich nicht, wie bei der vorigen Gruppe, durch die Gewalt körperlicher Bewegung wirken liess, da musste der leidenschaftliche Seelenaffect dem Künstler die Grundlage zur Entfaltung seiner technischen Bravour darbieten. Die hier vorgeführte Gruppe der Verzückung der h. Therese gibt dafür einen Beleg. Das Werk gehört in technischer Hinsicht, namentlich in der Behandlung der unbekleideten Theile, zu des Meisters besten Werken. Bewegung und Ausdruck zeugen von raffinirter Kunst. Die h. Therese liegt mit ausgestreckten Gliedern auf Wolken in einer Verzückung da, in welcher sinnliche Erregung mit religiöser Schwärmerei sich mischt. Sie ist in ein schweres, hässlich gefaltetes Gewand gehüllt. Vor ihr steht ein geflügelter Engel, einen goldenen Pfeil auf die Heilige zückend. Die Gruppe befindet sich in der Kirche S. Maria della Vittoria zu Rom. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 5.

Fig. 4. **Die h. Cäcilie, von Stefano Maderna.** — Einen wohlthuenden Contrast gegen den ungezügelten Manierismus des Bernini bildet diese berühmte Gewandstatue der heil. Cäcilie in der gleichnamigen Kirche zu Rom, welche von Stefano Maderna (1571—1636) in den Jahren 1598 und 1599 gearbeitet wurde. Die Heilige ist dargestellt, wie sie der Tradition zufolge im Sarge liegend gefunden wurde, mit ergreifender Wahrheit des Ausdrucks, und ohne dass durch die virtuose Behandlung der einfachen Wirkung des Motivs Abbruch geschehen wäre. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 1.

Fig. 5. **Papst Leo und Attila, Relief von Alessandro Algardi.** — Als Beleg für die durchaus malerische Behandlung des Reliefs in dieser Epoche geben wir hier das kolossale Relief des Alessandro Algardi (1598 bis 1654), Papst Leo und Attila, in der Kapelle Leo's des Grossen in S. Peter zu Rom. Es stellt das Zurückweichen Attila's vor Papst Leo dar, welcher jenen auf die Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus aufmerksam macht, die mit drohenden Schwertern gegen die Feinde Roms anstürmen. Das Relief besteht aus fünf zusammengefügten Marmorplatten und hat eine Höhe von 32 und eine Breite von 18 römischen Palmen. Einzelne Figuren des Vordergrundes treten fast frei aus der Fläche heraus. Der Vorgang ist mit dramatischer Lebendigkeit geschildert. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 5.

Fig. 6. **Die h. Susanna, von François du Quesnoy, genannt Fiammingo.** — Von den niederländischen Bildhauern des 17. Jahrhunderts gehört in diese Reihe der Brüsseler Meister François du Quesnoy, gen. il Fiammingo (1594—1644), der in Rom neben Bernini eine umfassende Thätigkeit ausübte. Leider haben sich nur wenige grössere statuarische Werke von ihm erhalten. Eines der schönsten derselben ist die vorstehend abgebildete Statue der h. Susanna in der Kirche S. Maria di Loreto zu Rom, eine graziöse, in antikem Geist geschaffene Gestalt von einfach natürlicher Haltung und zarter Empfindung. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 7.

Fig. 7. **Der Glaube, die Ketzerei niederschmetternd, von Pierre Le Gros.** — Die nächsten beiden Darstellungen gelten der französischen Sculptur des 17. Jahrhunderts, die wir zuerst von der Seite ihres abschreckendsten Manierismus in diesem berühmten Werke des Pierre Le Gros (1656—1719), in der Kapelle des h. Ignatius der Kirche del Gesù zu Rom, repräsentiren. Es ist der Glaube, der als weibliche Gestalt mit Kreuz und Buch gebildet, den Blitz gegen zwei zu seinen Füssen liegende Gestalten schleudert, welche man nach ihren inschriftlich bezeichneten Büchern für Repräsentanten der vermeintlichen Ketzereien Luther's und Calvin's zu halten haben wird. Ein kleiner hässlicher Engel zur Seite des Glaubens reisst mit grossem Kraftaufwande die Blätter aus einem ketzerischen Buche. Cicognara, a. a. O., III, tav. 15.

Fig. 8. **Der h. Bruno, von J. A. Houdon.** — Einfacher und wahrer in der Empfindung ist diese Statue des h. Bruno von Jean Antoine Houdon, einem seit seinem 20. Jahre in Rom beschäftigten französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts (1741—1828). Die Statue befindet sich in der Karthäuserkirche S. Maria degli Angeli zu Rom, deren Ordensstifter sie darstellt. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 7.

Tafel 93.

NIEDERLÄNDISCHE, DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Das Giebelfeld des Rathhauses zu Amsterdam, von Arthur Quellinus.** — Der Meister dieses, bereits (Tafel 91. A, Fig. 5.) erwähnten grossen Reliefs am Rathhause zu Amsterdam, Arthur Quellinus, war der Schüler des Fiammingo, in dessen h. Susanna wir auf der vorigen Tafel (Fig. 6) eines der edelsten Werke der niederländischen Sculptur des 17. Jahrhunderts kennen gelernt haben. Quellinus eignete sich die grossen Eigenschaften seines Meisters, edle Einfachheit und Würde an, verband damit aber jenen kräftigen, gesunden Naturalismus, welcher die niederländische Kunst charakterisirt. Der Bau des Rathhauses zu Amsterdam bot

dem Quellinus ein reiches Feld für seine bildnerische Thätigkeit dar. Unter den Sculpturen des Aeusseren sind in erster Linie die beiden Giebelfelder zu nennen, von denen unsere Abbildung das eine veranschaulicht. Dasselbe hat die Form eines stumpfen Dreiecks von 82' Länge und 18' Höhe und ist mit einer dichtgedrängten figurenreichen Composition ausgefüllt. Inhalt der Darstellung ist das Meer, als der Schauplatz des Welthandels und die Basis weiter Besitzungen. Eine Schaar von Meeresgottheiten beiderlei Geschlechts bringt, in die gewundenen Muschelhörner stossend, der in der Mitte thronenden Stadt Amsterdam ihre Huldigungen dar. Robben, Delphine und Krokodile begleiten sie, als Repräsentanten der fremden Zonen. Die Gruppirung des Ganzen hat einen malerischen Charakter ohne Uebermaass, die Haltung der Figuren ist bewegt ohne forcirte Leidenschaft, die Bildung des Nackten ist von einer derben, aber nicht unschönen Fülle. — H. Quellinus, Effigium et ornamentorum ampl. Curiae Amstelod. etc. Amst. 1665 und 1668.

Fig. 2 und 3. **Diana und Karyatide, von demselben.** — Von den nicht minder zahlreichen Sculpturen, welche Quellinus für das Innere des eben erwähnten Bauwerkes anfertigte, geben wir hier (Fig. 2) eine in Basrelief gearbeitete Diana und (Fig. 3) eine halbbekleidete Karyatide, welche in tiefen Schmerz versunken das gebeugte Antlitz mit ihren Händen bedeckt. Beide Figuren sind von anmuthiger Erfindung und edlen Formen. Nach den angegebenen Stichen von H. Quellinus, I, n. N. und D.

Fig. 4. **Die Reiterstatue des grossen Kurfürsten zu Berlin, von Andreas Schlüter.** — Eine in Geist und Formgebung dem Quellinus verwandte Richtung vertrat für Deutschland gegen Ende des 17. Jahrhunderts der geniale Andreas Schlüter (1664—1714), dessen architektonische Thätigkeit wir oben (Taf. 91. A, Fig. 7 und 8) bereits besprochen haben. Die hohe Würde seines Stils, der Schwung seiner Compositionsweise und seine kräftige Formenfülle vereinigen sich in der vorgeführten Reiterstatue des grossen Kurfürsten zu einer in ihrer Art classischen Schöpfung. Schlüter errichtete das Werk für König Friedrich I. auf der ebenfalls unter seiner Leitung erbauten langen Brücke zu Berlin. Der Kurfürst ist in römischer Feldherrntracht dargestellt, mit lang herabwallendem Haupthaar, in der Rechten den Feldherrnstab, in Haltung und Geberde ein Herrscher. Das Pferd ist von einer derben Fülle, bis in die Details der Muskel- und Aderbildung vortrefflich ausgeführt und entspricht in seiner edlen Haltung vollkommen der Würde des Reiters. Das Monument kann sich den besten Reiterstatuen aller Zeiten an die Seite stellen. Schlüter arbeitete an dem Modell in den Jahren 1697 und 1698, der Guss der Statue erfolgte durch Jakobi im Jahr 1700 und im Jahr 1703 wurde dieselbe nebst den vier, von Baker, Brückner, Henzi und Nahl unter Schlüter's Leitung gefertigten, broncenen Sklavenfiguren des Sockels an dem bezeichneten Orte aufgestellt. Nach dem Stich von A. Wolfgang.

Fig. 5 und 6. **Basrelief am Schlosse zu Berlin, von demselben.** — Von den beiden vorstehend abgebildeten Reliefs, die zu den zahlreichen von Schlüter an seinem Schlossbau (Taf. 91. A, Fig. 8) angebrachten Bildwerken gehören, befindet sich das erstere (Fig. 5) an dem ersten Portal der nördlichen Schlossfaçade; es ist die Allegorie der Stärke, ein kräftiges Weib, das neben einem Löwen hingelagert, in der Linken eine ungeheure Keule hält; ein kleiner Genius strengt sich an, die Keule emporzuheben. Das andere Relief (Fig. 6) gehört zu den vier Darstellungen der Welttheile, welche, in Stucco gearbeitet, einen der grossen Säle des Schlosses zieren. Die Unterschrift bezeichnet die Darstellung als Europa. — Nach den Stichen von B. Rode.

Fig. 7 und 8. **Masken sterbender Krieger im Zeughause zu Berlin, von demselben.** — Zu den bewundernswerthesten Arbeiten Schlüter's ge-

hört endlich die Reihe von 21 Masken sterbender Krieger, welche er im Innern des von ihm erbauten Berliner Zeughauses (Taf. 91. A, Fig. 7) anbrachte. Dieselben befinden sich an den Schlusssteinen der Fensterbögen und sind im Jahre 1697 gearbeitet. Die gewählten Beispiele geben zwei ergreifende, doch keineswegs abschreckende Bilder des Todeskampfes. — Nach den Stichen von B. Rode.

Fig. 9. **Der Raub der Proserpina, von François Girardon.** — In den drei letzten Darstellungen der Tafel vervollständigen wir das oben (Taf. 92) begonnene Bild der französischen Sculptur des 17. Jahrhunderts. Girardon's (1628—1715) Raub der Proserpina wurde nach einer Zeichnung von Lebrun (vergl. Taf. 98, Fig. 5) für die Gärten von Versailles auf Bestellung Ludwigs XIV. gearbeitet. Gegenstand und Ausführung (vergl. Taf. 92, Fig. 2) lassen die verderblichen Einflüsse wie die glänzenden Seiten des italienischen Barockstils deutlich erkennen. — Cicognara, a. a. O., III, tav. 15.

Fig. 10. **Der Raub der Oreithyia, von Gaspard de Marsy und Anselme Flamen.** — In Empfindung und Ausführung verwandt ist diese Darstellung des Raubes der Oreithyia, welche ebenfalls im Auftrage Ludwig's XIV. für die Gärten der Tuilerien von G. de Marsy begonnen und von dessen Schüler Flamen vollendet wurde. Stürmische Bewegung und eine glänzende Bravour des Vortrags sind die hervorstechenden Züge der Gruppe. — Landon, Ann. du Musée, École franç. mod., Sculpture.

Fig. 11. **Basrelief der Gerechtigkeit, von François Anguier.** — Dieses Werk zeichnet sich dagegen vor den meisten gleichzeitigen Werken durch edle Einfachheit der Erfindung und Formengebung aus. Es ist ein Basrelief mit der Figur der Gerechtigkeit, welche ausser ihren Attributen das Bildniss eines Grafen von Offremont in der Hand hält. Das ursprünglich in der Kirche de l'Oratoire zu Paris befindliche Werk wird gewöhnlich dem François Anguier, von Andern dessen Bruder Michel Anguier zugeschrieben, welche Beide in Rom gebildet und dann in Paris thätig waren, und zu den besseren Bildhauern ihrer Zeit gehören. — Landon, a. a. O., I.

Tafel 94.

ITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der Triumph der Galatea, von Annibale Caracci.** — Auf dieser Tafel repräsentiren wir die theils auf dem eklektischen Studium der grossen Meister der Blüthezeit, theils auf naturalistischen Principien beruhende reformatorische Bewegung, welche in der italienischen Malerei gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch Lodovico, Annibale und Agostino Caracci auf der einen und Caravaggio auf der andern Seite hervorgerufen wurde. Wir geben zuerst ein Werk des Annibale Caracci, des Hauptvertreters der sogenannten eklektischen Richtung (1560—1609), den Triumph der Galatea in der Galerie des Palazzo Farnese zu Rom. Das Bild gehört zu den mythologischen Fresken, welche die reich gegliederte Gewölbedecke der Galerie füllen, und zählt zu des Meisters vortrefflichsten Werken. Galatea lässt sich von einem Tritonen durch das von ihrem Gefolge wimmelnde Meer dahintragen; die Haltung ihrer Gestalt ist leicht und anmuthig. Ueber ihr schweben Liebesgötter. — Nach dem Stich von Gio. Volpato.

Fig. 2. **Die Communion des h. Hieronymus, von Domenichino.** — Die strenge Correctheit der Durchbildung, worin diese Schule ihre Hauptaufgabe findet, erreicht ihren höchsten Grad bei Domenico Zamperio,

nannt Domenichino (1581—1641), einem Schüler der Caracci. Das hier vorgeführte Oelbild, die Communion des h. Hieronymus im Vatican ist eines seiner berühmtesten Werke. Der Heilige kniet, fast ganz unbekleidet, in Begleitung seines treuen Löwen, auf der untersten Stufe eines Altares in einer prächtigen Halle, welche durch einen Rundbogen in eine Landschaft mit Wald und Gebäuden blicken lässt. Freunde unterstützen den greisen Körper, dessen ganze Kraft in der inbrünstigen Erwartung der Hostie aufzugehen scheint. Ein vor dem Altar stehender Priester ist im Begriff, ihm das heilige Opfer darzureichen; ein Anderer hält den Kelch; Beide scheinen von dem Vorgange auf das Tiefste ergriffen zu sein; dasselbe Gefühl andächtiger Verzückung spiegelt sich auch in den Zügen der übrigen Personen und selbst der Engel wieder, welche über den Priestern in der Höhe schweben. Das Bild ist meisterhaft componirt und von höchst gediegener Durchbildung des Nackten wie der Gewandung. Es trägt die Inschrift: Dom. Zamperius Bonon. An. MDCXIV. — Nach dem Stich von Jac. Frey vom J. 1729.

Fig. 3. **Aurora, von Guido Reni.** — Der Meister der zarten Schönheit und des ätherischen Farbenreizes unter den Nachfolgern der Caracci ist Guido Reni (1575—1642), vornehmlich in den Bildern aus seiner mittleren Lebensepoche, welcher das vorstehend abgebildete berühmte Werk, die Aurora im Gartensaal des Palazzo Rospigliosi zu Rom, angehört. Die Göttin schwebt in zauberisch leicht bewegtem Fluge vor dem Wagen des Sonnengottes daher, Blumen über die noch im nächtlichen Dunkel ruhende Erde ausstreuend. Ueber dem Gespann der vier Sonnenrosse schwebt Lucifer mit der Fackel. Der Sonnengott selbst, eine kräftige Jünglingsgestalt von feiner, edler Körperbildung, lenkt ihren stürmischen Lauf. Einen besonderen Reiz haben endlich die sieben Gestalten der Horen, welche in schön verschlungenem Reigen anmuthig bewegt den Wagen des Gottes umkreisen. Bei der energischen Bewegung in der ganzen Composition sind die Motive gleichwohl im Einzelnen sehr gehalten und maassvoll, die Behandlung des Nackten ist eher streng als üppig, und die technische Ausführung in einem lichten glänzenden Colorit von höchster Meisterschaft. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 4. **Das Urtheil des Paris, von Francesco Albani.** — Noch weicher und zierlicher ist Francesco Albani (1578—1660), ebenfalls ein Nachfolger der Caracci, von dem das dargestellte Urtheil des Paris ein charakteristisches Zeugniss ablegt. Wir sehen den Sohn des Priamos in nachlässiger Haltung auf einer Erhöhung des Bodens sitzen; er scheint eben die Wahl zum Vortheil der Aphrodite entschieden zu haben, die mit Hülfe eines Genius ihre nackten Reize vor ihm enthüllt. Zur Seite stehen die beiden anderen Göttinnen, Juno durch den Pfau, Minerva durch den Helm zu ihren Füssen gekennzeichnet. — Landon, Vie de Francesco Albani, pl. 12.

Fig. 5. **Christus von Engeln betrauert, von Guercino.** — Auch Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino (1590—1666) gehörte in seinen früheren Jahren der Schule der Caracci an, ohne sich desshalb dem Einfluss der Naturalisten zu verschliessen. Man erkennt letzteren hauptsächlich in der malerischen Behandlung des vorliegenden Bildes; Composition und Formgebung erinnern dagegen an die Weise der Caracci. Der Leichnam Christi ruht, etwas absichtlich schön hingelegt, auf einem Bahrtuch, von zwei sentimentalen Engeln betrauert. — Nach dem Stich von Pitau.

Fig. 6. **Lautenspielender Knabe, von Caravaggio.** — Die Schule der Naturalisten gipfelte, wie gesagt, in Michel Angelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609). Wir übergehen seine grösseren religiösen Bilder, in denen der Drang nach Naturwahrheit sich oft durch eine gemeine Leiden-

schaftlichkeit und ein gewaltsames Pathos offenbart, und geben hier eine seiner genreartigen Darstellungen, welche sich mit einer bescheideneren Auffassung der Natur begnügen und darin von unläugbarem Verdienste sind. Das Bild stellt in Halbfigur einen singenden und dazu die Laute spielenden Knaben dar; auf der Brüstung vor ihm liegen Noten, eine Violine und Früchte neben einer Vase mit Blumen. Man will darin ein allegorisches Bild der Liebe erkennen, wie sie Caravaggio in mehrfachen Versionen ähnlich gemalt hat. Das Bild kam aus der Galerie Giustiniani zu Rom in die Ermitage zu S. Petersburg. Auf Leinwand; 2' 8'' hoch und 3' 8'' breit. — Labensky, Galérie de l'Hermitage, II, pl. 72.

Fig. 7. **Das Martyrium des h. Bartholomäus, von Spagnoletto.** — Einen entschiedenen Nachfolger fand Caravaggio in Giuseppe de Ribera aus Valencia, nach seiner spanischen Abkunft lo Spagnoletto genannt (1593 bis 1656). Er liebte es namentlich, die Schreckensscenen der Märtyrergeschichte in aller Anschaulichkeit und Widerlichkeit darzustellen. Eine solche findet sich auf dem vorgeführten Kupferstiche mit dem Martyrium des h. Bartholomäus. Der Heilige ist fast ganz nackt an einen Baum gebunden und ein Henker beschäftigt sich damit, ihm die Haut vom rechten Arm abzuziehen; seine Hände vollziehen selbst das grauenvolle Geschäft, während er das Messer unbefangen in den Mund genommen hat. Links erblickt man Kopf und Brust eines zweiten Henkers, der eifrig sein Messer schärft, und vor diesem am Boden einen Kopf mit lockigen Haaren. Im Hintergrunde bärtige Männer und Soldaten. Der Originalstich ist einer der besten des Meisters und trägt die Inschrift: Dedico my obras y esta estampa al Serenismo Principe Philiberto mi Señor en Napoles año 1624. Jusepe de Rivera spañol. — Bartsch, Peintre-graveur, XX, p. 81, n. 6.

Fig. 8. **Die Verschwörung des Catilina, von Salvator Rosa.** — Bei Salvator Rosa (1615—1673), einem Schüler Spagnoletto's, tritt die naturalistische Darstellungsweise, gepaart mit dem Sinn für ernste, historische Gegenstände, insbesondere aus dem Gebiete des römischen Alterthums, auf. Eines der Werke dieser Art ist das in der Galerie Pitti zu Florenz befindliche Oelgemälde der catilinarischen Verschwörung. Wir sehen eine Anzahl ernster und leidenschaftlich bewegter Männergestalten um einen Altar vereinigt. Einer von ihnen scheint soeben von dem Führer auf die gemeinsame That vereidigt zu werden. Ein Dritter weist mit erhobener Rechten zum Himmel empor, die Heiligkeit des Augenblicks bekräftigend. Das Bild empfängt einen interessanten historischen Nebenbezug durch die Erzählung, dass der Künstler die leidenschaftlichen Elemente, die damals in dem neapolitanischen Volke gährten, in seinem Bilde zum Ausdruck zu bringen strebte. Dieselbe Composition, nach Einigen das Original, befindet sich in der Casa Martelli zu Florenz. — Nach dem Stich von Franc. Rainaldi.

Tafel 95.

MALEREI DES RUBENS UND VAN DYCK.

Fig. 1. **Portrait des Peter Paul Rubens, nach van Dyck.** — Von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts repräsentiren wir auf dieser Tafel die Schule von Brabant in ihrem Gründer Peter Paul Rubens (1577—1640) und dessen bedeutendstem Schüler Anton van Dyck. Nach einem Gemälde des Letzteren ist das Portrait des Rubens angefertigt. — Nattier, Galérie du Luxembourg, Stich von Audran.

Fig. 2. **Heilige Familie, von Rubens.** — Wir geben von Rubens zunächst zwei Bilder aus dem christlichen Vorstellungskreise. Das erste derselben, eine h. Familie, zeigt uns Maria, das Kind im Schoosse, im traulichen Beisammensein mit dem h. Joseph und der h. Elisabeth. Das Kind scheint soeben aus der Wiege emporgehoben zu sein und umschlingt mit seinem rechten Arm liebevoll den Hals der Mutter. Die h. Elisabeth umfasst Beide mit dem Ausdruck innigen Wohlgefallens, während der h. Joseph, auf die Lehne von Maria's Sessel gelehnt und das bärtige Haupt in die linke Hand stützend, ernst auf Mutter und Kind hinblickt. Im Hintergrunde Bäume neben einer Säulenhalle. — Nach dem Kupferstich von S. à Bolswert, mit der Unterschrift: Dilectus meus mihi et ego illi. Basan, n. 55.

Fig. 3. **Abnahme Christi vom Kreuz, von demselben.** — Im Gegensatze zu dem genrehaften Charakter des vorigen Bildes führt uns die berühmte Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen eine jener gewaltig bewegten Compositionen vor, in welchen Rubens die Hauptmomente der heiligen Geschichte mit der ganzen, concentrirten Wucht dramatischer Leidenschaft zu veranschaulichen wusste. Das Bild wurde dem Meister im Jahre 1611 von der Genossenschaft der Armbrustschützen in Antwerpen aufgetragen, und zeigt ihn uns in der ersten frischen Blüthe seiner Kraft. Es ist bei schärfster Charakteristik und lebendigster Bewegung der Gestalten doch fern von aller übertriebenen Leidenschaftlichkeit, und in der Ausführung ist die freie und breite Vortragsweise des vollendeten Meisters mit der Sorgfalt und Feinheit seiner früheren Weise verschmolzen. Die Composition hat bei allem Reichthum eine solche Klarheit und Einfachheit und die Empfindungen aller handelnden Figuren sind mit so grosser Anschaulichkeit vorgetragen, dass eine in's Detail gehende Erklärung überflüssig erscheint. Das Gemälde schmückt die Mitteltafel eines Flügelaltars, welcher auf seinen inneren Flügeln die Heimsuchung Mariä und die Darstellung im Tempel, auf den äusseren den h. Christoph und den Einsiedler, welcher ihm leuchtet, zeigt. — Nach dem Kupferstich von Lucas Vorstermann vom Jahre 1620.

Fig. 4. **Die Königin Maria von Medicis, zum Kriege ausziehend, von demselben.** — Unter den zahlreichen historisch-allegorischen Bildern des Meisters nehmen die Darstellungen aus dem Leben der Maria von Medicis, welche Rubens im Auftrage dieser Fürstin in den Jahren 1620 bis 1625 für die Galerie des Luxembourg in Paris ausführte, den bedeutendsten Rang ein. Die Skizzen zu den sämmtlichen 21 Bildern wurden von Rubens in Paris selbst angefertigt und dann zu Antwerpen mit Hülfe seiner Schüler im Grossen soweit vollendet, dass nach ihrer Uebersiedelung nach Paris nur die Portraits noch einmal nach der Natur übergangen zu werden brauchten. Die Bilder umfassen die Hauptereignisse aus dem Leben der Königin, von der Geburt bis zu ihrer Aussöhnung mit Ludwig XIII., ihrem Sohne, und stellen dieselben nach der damaligen Geschmacksweise untermischt mit mannigfachen allegorischen und mythologischen Zuthaten dar, ohne dass dadurch jedoch dem Ausdruck lebendiger Wirklichkeit und jener markigen Charakteristik, welche der Meister selbst den abstractesten Gebilden der Phantasie zu geben wusste, wesentlicher Abbruch geschehen wäre. Das hier ausgewählte Beispiel, das siebzehnte Bild der Reihe, stellt die Reise der Königin nach Pont de Cé dar, um den dort ausgebrochenen Aufruhr zu unterdrücken. Die Königin reitet auf einem langmähnigen Ross, den Feldherrnstab in der Linken, die Zügel in der Rechten, auf dem Haupte einen von reichem Federbusch umwallten Helm. Ueber ihr schwebt eine Siegesgöttin mit dem Kranz; neben ihr der Ruhm, die Posaune blasend. Hinter dem Ross wandelt die Stärke, eine schöne weibliche Gestalt, die Linke auf das Haupt eines Löwen legend. Im Hintergrunde erblickt man die von dem Heer umzingelte Festung, die das Ziel des Zuges

ausmacht, und über ihr, als Vorzeichen ihres Schicksals, einen Adler, der sich auf einen schwächeren Vogel stürzt. — Nach dem Stich von C. Simonneau.

Fig. 5. **Die Furie des Krieges, von demselben.** — Von den rein allegorischen Bildern des Rubens geben wir die berühmte, in der Galerie des Palazzo Pitti befindliche Darstellung der Furie des Krieges. Wir sehen den Dämon zur Rechten über eine Anzahl Gefallener, welche durch Attribute als die Künste des Friedens bezeichnet sind, mit brennender Fackel und erhobenem Schilde gegen den Kriegsgott anstürmen, der aus den geöffneten Pforten des Janustempels mit gezücktem Schwert hervorstürzt. Venus bemüht sich, durch inniges Flehen den Geliebten vom Kampf zurückzuhalten. Hinter ihr sehen wir ein Weib in Trauergewändern wehklagend die Hände zum Himmel aufheben; ein kleiner Genius mit dem Globus kniet neben ihr. In Beiden scheint die Erde oder der von Kriegsstürmen durchtobte Welttheil Europa dargestellt zu sein. Zwei andere Genien schmiegen sich zwischen die beiden Frauen; im Hintergrunde schweben zwei Ungeheuer, Pest und Hungersnoth. Je frostiger und abstracter der Inhalt des Bildes ist, um so mehr muss man die Fülle von Kraft und Leben bewundern, mit denen der Meister die Figuren ausgestattet hat. Auch in coloristischer Beziehung gehört das Bild zu den herrlichsten Schöpfungen des Meisters. Es fällt etwa um 1625. — Bardi, Galeria del Palazzo Pitti, IV, Stich von L. Paradisi.

Fig. 6. **Portrait des Anton van Dyck, von ihm selbst.** — Der fein abgewogene Ausdruck des Seelenlebens, welcher zum Unterschiede von der dramatisch bewegten Darstellungsweise des Rubens, den Hauptvorzug der Werke seines grössten Schülers Anton van Dyck (1599—1641) ausmacht, kommt namentlich in seinen schönen Portraits zur Geltung, welche wir hier zunächst durch dieses Selbstbildniss des Meisters repräsentiren. — Nach dem Stich von Mandel.

Fig. 7. **Der Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert, von Anton van Dyck.** — Die Darstellung des von den Jüngern und Hinterbliebenen betrauerten Leichnams Christi war der weichen Sinnesart Anton van Dyck's besonders willkommen. Er malte diesen Gegenstand zu wiederholten Malen mit mannigfachen Modificationen in ergreifender Weise. Wir haben das in der Galerie zu Berlin befindliche Beispiel vor uns. Das Haupt des schön hingelagerten Leichnams ruht im Schoosse des Johannes; zu seinen Füssen befindet sich ein klagender Engel, die Hand des Erlösers berührend. Maria und Magdalena drücken ihre Trauer in rührender Weise aus. Den Hintergrund bildet die Grabeshöhle und ein der Stimmung des Ganzen entsprechender düsterer Abendhimmel. Auf Leinwand 7′ $1^1/_2$″ hoch und 5′ $4^1/_2$″ breit. — Nach der Lithographie in der Galerie des k. Museums zu Berlin.

Fig. 8. **Die Kinder König Karl's I. von England, von demselben.** — Zur weiteren Charakteristik des van Dyck als Bildnissmaler geben wir hier noch ein grösseres dem Portraitfach angehöriges Werk des Meisters, die Kinder Karl's I. von England, in der Galerie zu Berlin. Der in der Mitte stehende, in Roth gekleidete Prinz, der die Linke auf das Haupt eines grossen Bullenbeissers legt, ist Karl, Prinz von Wales. Zu seiner Rechten stehen die Prinzessinnen Maria und Elisabeth, weiss gekleidet; zur Linken die Prinzessin Anna mit dem kleinen, fast ganz nackten Prinzen Jacob, Herzog von York, der sein Händchen nach dem grossen Hunde ausstreckt; vor ihm am Boden liegt ein kleiner Hund; im Hintergrunde ein Tisch mit Früchten und ein Vorhang, neben dem man in eine Landschaft hinausblickt. Auf Leinwand; 5′ $3^1/_2$″ hoch und 6′ 6″ breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der Galerie des k. Museums zu Berlin.

Tafel 95. A.

HOLLÄNDISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Stifterportraits, von Thomas de Keyzer.** — Während sich der holländische und der vlämische Theil der Niederlande in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts solidarisch entwickelten, löst sich Holland im 17. politisch, religiös und künstlerisch los von den unter spanischer Herrschaft verbleibenden südlichen Provinzen. Es emancipirt sich von der mittelalterlichen Tradition und stellt dem Idealismus des Christenthums und der glanzvollen, aber mit manchen fremden Elementen untermischten Kunst der Flandrer eine durch und durch nationale, bürgerliche, realistische Kunst gegenüber. Portraitmalerei und Genremalerei sind die naturgemässen Hauptgattungen dieser holländischen Kunst; eine schlichte, vielfach derbe Wiedergabe der Natur, des Volkslebens und der einzelnen Persönlichkeit ist der bestimmende Charakter ihrer ersten Entwickelungsepoche. In Thomas de Keyzer (c. 1600—1679) haben wir einen der hervorragendsten Bildnissmaler dieser älteren holländischen Schule vor uns. Die mitgetheilte Portraitgruppe einer älteren Dame und ihrer Tochter schmückt den einen Flügel eines Altarwerkes, dessen Mittelbild verloren ist, und stellt zusammen mit dem Gegenstück, welches die Bildnisse eines älteren Mannes und seines Sohnes enthält, die Donatoren des Altares dar. Die kleinen Bilder gehören an gediegener und feiner Ausführung, lebendiger Charakteristik und malerischer Haltung zu den bedeutendsten Leistungen jener Zeit. Sie kamen mit der Suermondt'schen Sammlung in die Berliner Galerie. Bez. mit dem Monogr. des Künstlers und der Jahreszahl 1628. Auf Holz; 67 Centim. hoch und 31 Centim. breit. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Der Maler im Atelier, von Jan van der Meer.** — Der Delft'sche van der Meer — zum Unterschiede von zwei gleichzeitigen Malern desselben Namens aus Harlem und Utrecht so genannt — gehört der Zeit und dem Wesen nach (er wurde 1636 geb.) schon der zweiten Entwickelungsepoche der holländischen Malerei an, welche von dem treuen, aber noch mehr äusserlichen Erfassen der Wirklichkeit zu seelischer Durchdringung und poesievoller Auffassung des Lebens vorschritt und damit die höchste Verfeinerung der coloristischen Darstellungsmittel verband. Er ist einer der grössten Meister in der Wiedergabe des specifisch Malerischen der Erscheinung, im Spiel des Lichtes und Helldunkels, in gewöhnlich an und für sich sehr einfachen, nur durch einen interessanten Beleuchtungseffect zu fesselndem Reiz gesteigerten Situationen. Eine solche Scene haben wir auch in dem ausgewählten Bilde, einem der vollendetsten Werke des Meisters, vor uns. Der Maler sitzt, vom Rücken gesehen, in seinem Atelier, mit dem Malen eines weiblichen Modells beschäftigt, welches links vor ihm am Fenster steht. Durch das Fenster dringt ein mildes Licht in den Raum hinein und umgibt Figuren und Gegenstände mit einem weichen, mild sonnigen Glanz von wunderbarem Schmelz. An der Landkarte, welche hinten an der Wand hängt, steht der Name des Künstlers. In der Galerie Czernin in Wien. Auf Leinwand; 4′ 4″ hoch und 3′ 8″ breit. — Nach dem Original.

Fig. 3. **Bauernprügelei, von A. Brouwer.** — Wenn sich als Heimath Adriaen Brouwer's (c. 1606—38) auch neuerdings Flandern mit ziemlicher Sicherheit hat feststellen lassen und wenn dieser Meister auch in seinen späteren Jahren zu Antwerpen gelebt und dort unzweifelhaft den Einfluss des Rubens erfahren hat, so dürfen wir ihn doch seinem inneren Wesen und namentlich seinen malerischen Qualitäten zufolge den Holländern bei-

zählen. Nach Houbraken war er zu Harlem in der Schule des Frans Hals (vergl. Fig. 4). Brouwer's eigentliches Element ist die Schilderung des Lebens und Treibens der niederen Volksklassen, besonders der Bauern, die er theils in gemächlicher Ruhe, schmauchend, trinkend oder schlafend, theils in Darstellungen wild bewegten Lebens, Rauf- und Prügelscenen, stets aber mit köstlichem Humor und in wohlabgewogener malerischer Auffassung und Haltung uns vorzuführen weiss. Eine Reihe von Bildern aus seiner besten Zeit besitzt die Münchener Pinakothek; wir geben davon ein Beispiel. Bauern sind beim Kartenspiel mit einander in Streit gerathen und gehen mit Messer, Säbel und Krug auf einander los. Rechts schaut der Wirth herein. Auf Holz; 1' 4''' hoch und 1' 6'' 5''' breit. — Nach der Lithographie von J. Woelffle.

Fig. 4. **Offiziere des Schützencorps von St. Adrian, von Fr. Hals.** — Der bedeutendste Meister der holländischen Malerei der ersten Epoche ist der eben genannte Lehrer Brouwer's, Frans Hals (1584—1666). Vor Allem ist er gross als Bildnissmaler, und zwar sowohl von Einzelportraits als namentlich von Gruppenbildern, wie sie die Schützengilden, Bürgeroffiziercorps, Rathscollegien, Innungs- oder Stiftsvorstände damals zur Zier ihrer Versammlungssäle und Prunkzimmer sich malen liessen. Schlichte bürgerliche Auffassung, aber mit dem vollen Ausdruck des Kraft- und Selbstbewusstseins, das in diesen Führern und Berathern des Volkes lebte, und flotteste malerische Behandlung sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser Werke. Die grösste Anzahl derselben besitzt das städtische Museum zu Harlem, der Stadt, in welcher Hals wirkte und starb. Wir geben das vorzüglichste derselben hier wieder in dem Gruppenbilde der Offiziere des Schützencorps von St. Adrian, welches im Jahre 1633 entstanden ist. Vierzehn Offiziere, in voller militärischer Tracht, mit breiten Federhüten, Schärpen, Fahnen und Hellebarden, sind unter den schattigen Bäumen eines Parkes versammelt. Der Maler hat die Schwierigkeit, das Bildniss eines Jeden nach Möglichkeit in voller und günstigster Ansicht zu zeigen, durch geschickte Gruppirung zu überwinden und aus einer blossen Zusammenstellung von Portraits durch den über das Ganze ausgegossenen kühlen, grauen Gesammtton ein wirkungsvolles Bild zu machen gewusst. Auf Leinwand; 2,03 Met. hoch und 3,32 Met. breit. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 5. **Violoncellspieler, von Dirk Hals.** — Der Urheber dieses anmuthigen Bildes, Dirk Hals, ist ein Bruder und Schüler des Frans Hals, dessen flotte, breite Technik er auf die kleineren Dimensionen seiner Gesellschaftsstücke und Einzelbildchen übertrug. Während seine Bilder meistens bewegte Scenen aus dem Soldatenleben oder dem lustigen Treiben der vornehmen Jugend schildern, schlägt er hier einen sanfteren Ton an, und lässt einen jungen Musiker sich vor uns im Gesang und Violoncellspiel produciren. Das zart ausgeführte Bild befindet sich in der akademischen Galerie zu Wien. Auf Holz; 39 Cent. hoch und 30,5 Cent. breit. — Nach dem Original.

Fig. 6. **Banquet der Amsterdamer Bürgergarde, von B. van der Helst.** — Eines der umfangreichsten Bilder der in Fig. 4 repräsentirten Gattung ist das berühmte Banquet der Amsterdamer Bürgergarde von Bartholomäus van der Helst (1613—70) im Museum der genannten Stadt. Dasselbe stellt das Festmahl der Garde (Schutters-maaltijd) zur Feier des Friedensschlusses von Münster (18. Juni 1648) dar. Sämmtliche fünfunddreissig lebensgrosse Figuren sind Portraits; wir nennen darunter den Capitain Wits, der rechts am Ende des Tisches, mit einem olivenbekränzten Trinkhorn in der Linken, sitzt und seinem Lieutenant van Waweren die Rechte reicht, ferner den vorn in der Mitte sitzenden Fahnenträger Jacob Banning,

und weiter links den greisen Trommelschläger Willem, der anderen tapferen Kämpen zu geschweigen. Den Namen des Schützenwirths, C. Pook, hat der Meister auf einem zinnernen Kruge ebenfalls verewigt, und auch die Frau Wirthin nicht vergessen, welche eben einen prächtigen Truthahn hereinträgt. B. van der Helst ist ein Realist im vollen Sinn des Worts; sein Bild wirkt durch die Treue der Wiedergabe und den Reichthum der Charaktere, die er uns in freundlicher, heller, ansprechender Farbe lebendig vorführt. Aber er ist auch nicht mehr als Realist und kann sich an Geist und Bravour mit Frans Hals nicht messen. Bezeichnet und datirt 1648. Auf Leinwand; 2,27 Met. hoch und 5,38 Met. lang. — Nach dem Stich von J. W. Kaiser.

Tafel 96.

MALEREI DES REMBRANDT UND SEINER SCHULE.

Fig. 1. **Portrait des Rembrandt und seiner Frau, von ihm selbst.** — Die Schilderung der Werke des bedeutendsten holländischen Meisters, des Rembrandt van Ryn (1607—1669), beginnen wir mit dem berühmten Doppelbildniss der Dresdener Galerie, auf welchem sich derselbe im heiteren Verkehr mit seiner Gemahlin Saskia beim Mahl und Weingenuss dargestellt hat. Das Bild mag etwa 1636 gemalt sein, zwei Jahre nachdem der Meister die Saskia heimgeführt hatte, mit der er, wie ausser diesem Doppelbildniss zahlreiche Portraits der reizenden Frau darthun, in der glücklichsten Ehe lebte. Das herrliche Bild ist leider durch Verwaschungen und Uebermalungen sehr entstellt. Auf Leinwand; 5' 9'' h. und 4' 8'' br. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 2. **Die Nachtwache, von Rembrandt.** — Zu der Gattung der bereits auf der vorigen Tafel (Fig. 4 und 6) geschilderten Gruppenportraits gehört auch das unter dem Namen der Nachtwache berühmte Bild, welches Rembrandt, nach der eigenhändigen Datirung, im Jahre 1642 malte. Es stellt den Aufbruch einer Gesellschaft von Scharfschützen dar, die sich um den Capitain F. B. Cock, Herrn von Purmerland und Ilpendam, gruppiren. Ein Offizier scheint von ihm soeben den Befehl zum Aufbruch entgegenzunehmen. Lanzenträger, Büchsenschützen und Trommler schaaren sich darum in lebhafter Bewegung. Die Namen aller Dargestellten enthält ein im Hintergrunde angebrachtes Schild. Das Werk erhielt den Namen der Nachtwache wegen seiner magischen, dem Rembrandt eigenthümlichen Beleuchtung, welche sämmtliche Figuren aus einem über das Ganze sich ausbreitenden Helldunkel emportauchen lässt. Das Bild befindet sich im Museum zu Amsterdam; es ist eines der grössten, die Rembrandt gemalt hat. Auf Leinwand; 3,59 Meter hoch und 4,35 Meter lang. — Réveil, Musée de peinture et de sculpture, Vol. IX, pl. 603.

Fig. 3. **Nicolaus Tulp und seine Zuhörer, von demselben.** — Einer verwandten Gattung von Gruppenportraits gehört auch dieses unter dem Namen der Anatomie bekannte Bild des Haager Museums an. Vor dem auf einen Tisch gelegten nackten männlichen Leichnam steht der berühmte holländische Anatom Nicolaus Tulp, in anatomischen Demonstrationen begriffen. In seinen Zuhörern sind fast lauter Meister der Chirurgengilde von Amsterdam dargestellt, und zwar zur Linken Jacob Koolveld neben Adrian Slabraan, der ganz im Vordergrunde sitzt; in der Mitte Jacob de Wit, und Tulp zunächst Mathias Kalkoen; über diesem Jacob Block und im Hintergrunde Franz van Loenen und Hartman Harmansz, letzterer mit einem Papier, auf dem die Namen geschrieben stehen. Das Bild

stammt aus dem Jahre 1632 und ist in der für Rembrandt's Jugendzeit charakteristischen kühlen Färbung mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Auf Leinwand; 5′ 4″ hoch und 7′ 1″ breit. — Réveil, a. a. O., Vol. X, pl. 670.

Fig. 4. **Simson, von demselben.** — Der Zug tief innerer Leidenschaftlichkeit, der manche Bilder des Meisters kennzeichnet, kommt u. A. in den Compositionen aus dem Leben des Simson zu Tage, von denen wir hier ein Beispiel geben. Früher irrthümlich als „Herzog Adolph von Geldern“ bezeichnet, stellt das Bild vielmehr den biblischen Helden dar, gegen seinen Schwiegervater die geballte Faust erhebend. Es ist etwas wild Phantastisches in dieser derben Riesengestalt mit ihrem lockenumwallten jugendlichen Antlitz, das zusammen mit dem unvergleichlichen Colorit des Bildes ergreifend wirkt. Das ebenfalls in Rembrandt's Jugendzeit fallende Gemälde befindet sich im Berliner Museum. Auf Leinwand; 5′ 3¾″ hoch und 4′ 2″ breit. — Nach der Lithographie von Wildt in der Gemäldegalerie von Berlin.

Fig. 5. **Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, von demselben.** — In dieser und den folgenden Darstellungen lernen wir Rembrandt als Radirer kennen. Das vorliegende Blatt, eine Composition voll rührender Empfindung, zeigt uns den verlorenen Sohn, halb bekleidet, in elendem Zustande auf den Stufen des heimischen Hauses vor dem versöhnten Vater knieend. Die Mutter blickt mit dem Ausdruck freudiger Ueberraschung durch das hastig geöffnete Fenster. Durch die Thüre sieht man zwei Diener nahen, in holländischer Tracht, der Eine mit Kleidern für den Sohn des Hauses. — Nach der Originalradirung, bezeichnet: Rembrandt f. 1636; A. Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'oeuvre de Rembrandt, Vol. I, n. 91.

Fig. 6. **Christus bei den Jüngern zu Emaus, von demselben.** — Mit lebendiger Anschaulichkeit ist auf dieser im Jahre 1634 angefertigten Radirung Christus zwischen den Jüngern zu Emaus dargestellt. Er ist im Begriff, das Brod zu brechen, während er das Antlitz zu dem gegenübersitzenden Jünger erhebt, der in andächtiger Verwunderung die Hände faltet. Der zweite Jünger, mit dem Zerlegen des Fleisches beschäftigt, hält inne und blickt forschend dem Heiland zu. Vor dem Tische steht ein Hund. — A. Bartsch, a. a. O., n. 88.

Fig. 7. **Doctor Faustus, von demselben.** — Diese Radirung mit dem Bilde eines mit magischem Zauberwesen beschäftigten Gelehrten wurde traditionell mit dem Namen Doctor Faustus bezeichnet. Auf beide Hände gestützt und leicht vornübergebeugt, blickt der Alte auf die mystischen Zeichen hin, welche, von einem Strahlenkranz umgeben, am Fenster seines Gemaches erscheinen. — A. Bartsch, a. a. O., n. 270.

Fig. 8. **Musikanten, von demselben.** — Als Beispiel aus dem Genrefach, in welchem Rembrandt als Maler und Radirer nicht minder eingreifend, klärend und durchgeistigend wirkte als in den übrigen Fächern der Malerei, geben wir hier das Bild eines alten Blinden, der mit einem Jungen zusammen vor einem Bauernhause Musik macht. Er spielt die Drehorgel und sein Begleiter den Dudelsack. Beide sind in zerlumpte Kleider gehüllt. Der Alte hat einen elenden, vor Frost zusammengekauerten Hund an der Leine. In der halboffenen Thür des Hauses erblickt man den Bauer mit Weib und Kind, welche den Spielern aufmerksam und mitleidig zuhören. — Nach der Originalradirung; A. Bartsch, a. a. O., n. 119.

Fig. 9. **Erweckung von Jairi Töchterlein, von Gerbrandt van den Eeckhout.** — Die Darstellungen aus Rembrandt's Schule beginnen wir mit dem in der Galerie zu Berlin befindlichen Bilde der Erweckung von Jairi Töchterlein von Gerbrandt van den Eeckhout. Der Vorgang ist in genrehafter Weise mit echt holländischer Gemüthlichkeit dargestellt. Christus

steht vor der auf einem grossen Himmelbett ruhenden Leiche des Kindes und fasst dessen rechte Hand, während er die Linke wie zum Segnen erhebt. Hinter ihm steht der Vater und weiter links die weinende Mutter, von einem Alten getröstet, am Fussende des Bettes endlich ein jüngerer Mann, welcher der Todten theilnehmend in's Antlitz schaut. Ein gewölbtes Fenster wirft ein dämmeriges Licht auf die rührende Scene. Auf Leinwand; 1' 1/4" hoch und 1' 7 1/2" breit. — Nach der Radirung von Schmidt.

Fig. 10. **Die Verstossung der Hagar, von Govaert Flinck.** — Ein weiterer Schüler Rembrandt's war Govaert Flinck, der Maler dieses ebenfalls in Berlin befindlichen Bildes von Hagar's Verstossung. Abraham, ein bärtiger Mann in Pelzmantel und Baret, weist Hagar mit ernstem Ausdruck von sich: neben ihr geht der kleine Ismael, auf dessen Weinen die Mutter, vergebens um Erbarmen flehend, hindeutet. Das Bild ist äusserst sorgfältig ausgeführt und von schöner malerischer Gesammtwirkung. Im Hintergrunde eine weite Landschaft. Auf Leinwand; 3' 6" hoch und 4' 5" breit. Bezeichnet: G. Flinck. — Nach der Lithographie von F. Jentzen, in der Gemäldegalerie von Berlin.

Fig. 11. **Der Eremit, von Gerard Dou.** — Auch Gerard Dou (1613 bis 1680), der berühmte Genremaler (vgl. Taf. 100, Fig. 6) gehörte ursprünglich der Schule Rembrandt's an und zwar noch zur Zeit von dessen Aufenthalt in Leyden. Wir geben hier von ihm ein höchst sorgfältig gemaltes Andachtsbild von tiefer Empfindung und anspruchsloser Einfachheit der Composition. Ein alter Mönch kniet vor einem Folianten, neben dem ein Crucifix, ein Schädel, eine Wanduhr und ein Rosenkranz sich befinden. Auf einem Zettelchen im Buche liest man den Namen des Künstlers. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Dresden. Auf Holz; 2' hoch und 1' 6 1/2" breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 12. **Ein Bettler, von Joris van Vliet.** — Die niedrigste Sphäre des Genre's, in der selbst das Gemeine und Hässliche zur naturtreusten Darstellung gelangt, vertritt Joris van Vliet in seiner Reihe von Bettlerfiguren, aus welcher wir in vorstehender Abbildung ein Beispiel geben. Die Radirungen tragen die Jahreszahl 1632. Auch J. van Vliet kann im weiteren Sinne zu den Schülern Rembrandt's gezählt werden. — A. Bartsch, a. a. O., II, p. 91.

Tafel 97.

SPANISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Ecce Homo, von Luis Morales, genannt el Divino.** — Die Darstellungen dieser Tafel sind der Blüthezeit der spanischen Malerei gewidmet, welche mit der katholischen Restauration am Ende des 16. Jahrhunderts begann und im folgenden Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Ein Vorbote dieser Malerei der schwärmerischen Hingebung und der religiösen Ekstase ist der Meister des hier abgebildeten „Ecce Homo", Luis Morales mit dem Beinamen el Divino (1509—1590). Vorzugsweise liebte er Darstellungen des Leidens, wie das Bild des von den Wundenmalen der Dornenkrone entstellten und von tiefem Seelenschmerz erfüllten Christuskopfes veranschaulicht. — Galerie Aguado, Choix des principaux tableaux de la Galerie de Mr. le Marquis de las Merismas del Quadalquivir par Ch. Gavard, Bl. V, Stich von L. Aristide.

Fig. 2. **Der h. Petrus von Alcantara, von Francisco Zurbaran.** — Im 17. Jahrhundert bildete die Schule von Sevilla die bedeutendste Pflege-

stätte der spanischen Malerei. Ihr gehört Francisco Zurbaran (1598—1662), der Maler des vorliegenden Bildes, an. Er verbindet mit dem Schwung religiöser Begeisterung einen grossen Ernst des Vortrags und ein tiefes Colorit. Man hat ihn den spanischen Caravaggio genannt. Unser Bild stellt den h. Petrus von Alcantara dar, der vom Schreiben mit entzücktem Blick gen Himmel schaut, von wo ihm eben die Taube, das Symbol des heiligen Geistes, erscheint. Der meisterhaft durchgeführte und in volles Licht gesetzte Kopf macht einen überraschenden Effekt. — Galerie Aguado, a. a. O., Stich von A. Masson.

Fig. 3. **König Philipp IV. von Spanien, von Diego Velazquez.** — Derselben Schule gehört auch Don Diego Velazquez de Silva an (1599 bis 1660), von dessen ebenso geistvollen wie naturwahren, breit und flott gemalten Portraits wir in dem Bildniss König Philipp's IV., dessen Hofmaler Velazquez seit 1622 war, eines der berühmtesten vorführen. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Madrid; 9' 10½" hoch und 10' 4" breit. — D. J. de Madrazo, Colleccion litografica de cuadros del Rey de España, Madrid 1826, Bd. I, Taf 7.

Fig. 4. **Portrait des Prinzen D. Baltasar Carlos, von Diego Velazquez.** — Eines der ansprechendsten, durch Wahrheit der Auffassung und lichte, frische Farbe ausgezeichnetsten Bilder des Velasquez ist dieses Portrait des sechsjährigen Sohnes Philipp's IV. und der Isabella von Bourbon D. Baltasar Carlos. Es stellt den kleinen Prinzen als Jäger mit seinen Hunden und dem Jagdgewehr in einer Gebirgslandschaft stehend dar. Ebenfalls in der Galerie zu Madrid. 7' hoch und 3' 6" breit. — D. J. de Madrazo, a. a. O., Bd. I, Taf. 51.

Fig. 5. **Portrait des Bartoloms Esteban Murillo, von ihm selbst.** — Das Haupt der Schule von Sevilla und der grösste Maler Spaniens überhaupt ist Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), dessen Selbstportrait in dieser Abbildung vorgeführt wird. — Galerie Aguado, a. a. O., Stich von Calamatta.

Fig. 6. **Spanisches Mädchen, von Murillo.** — Wir repräsentiren Murillo zunächst in einem jener anmuthigen Genrebilder, in denen er uns das niedere Volksleben seiner Zeit, namentlich die Kinderwelt, in aller derben Naturwahrheit, aber mit der höchsten Virtuosität und Feinfühligkeit vor Augen führt. Wir sehen hier ein Mädchen, das Früchte und Fische darbietet, neben einer Baulichkeit am Boden gelagert. Gerade solchen ganz schlichten Motiven wusste der Künstler den höchsten malerischen Reiz abzugewinnen. — Galerie Aguado, nach dem Stich von Blanchard.

Fig. 7. **Die h. Jungfrau, von demselben.** — Die religiöse Seite von Murillo's Malerei vertritt in grossartiger Weise die berühmte Madonna der Galerie des Louvre. Die h. Jungfrau ist im Augenblick der höchsten Verzückung als von Engeln gen Himmel getragen dargestellt. Kein Gegenstand konnte der glühenden Phantasie des Murillo mehr zusagen als dieser und es existirt auch unter der grossen Anzahl derartiger Darstellungen von spanischen Malern keine, welche das in ihnen zum Ausdruck kommende Gefühl religiöser Ekstase mit solcher Innigkeit und Schönheit zum Ausdruck brächte, wie dieses Werk. Auf Leinwand; 2,74 Meter hoch und 1,90 Meter breit. — Nach dem Stich von Bridoux.

Fig. 8. **Der h. Antonius und das Christuskind, von demselben.** — Den Gegenstand dieses Bildes hat Murillo mehrfach dargestellt. Es ist der h. Antonius von Padua, welcher das Christuskind, das die Engel ihm zugetragen haben, mit inbrünstiger Liebe an die Brust drückt. Das Kind streichelt ihm die Wange. Fünf Engel schweben auf glänzenden Wolken am Himmel, zwei andere mit Buch und Lilie befinden sich am Boden.

Hintergrund Landschaft. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Berlin. Auf Leinwand; 5' 4" hoch und 6' 5¾" breit. — Nach dem Original.

Fig. 9. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Schliesslich geben wir von Murillo noch eine Madonna mit dem Kinde von grosser Schlichtheit der Erfindung und des Ausdrucks, wie sie namentlich an den früheren Werken des Meisters hervorzutreten pflegt. — Galerie Aguado, Stich von Lefèvre.

Fig. 10. **Maria mit dem Kinde, von Alonso Cano.** — Der Urheber dieses Bildes, Alonso Cano (1601—1667) ist der vierte hervorragende Meister der Schule von Sevilla. Wir geben von ihm eine durch zarte Empfindung ansprechende Madonna. Die h. Jungfrau blickt ernst und liebevoll auf das in ihrem Schoosse liegende Kind hernieder. Ihr Haupt umgibt ein Sternenkranz. Eine weite Landschaft, aus der einige Bäume emporragen, bildet den Hintergrund. In der Galerie zu Madrid; 5' 10" hoch und 3' 10" breit. — J. D. Madrazo, a. a. O., Bd. II, Taf. 71.

Fig. 11. **Die Evangelisten Matthäus und Johannes, von Francisco Ribalta.** — Für die Schule von Valencia (die gleichzeitige Schule von Madrid wurde bereits auf Taf. 84. A, Fig. 7 durch ein Bild des Claudio Coello repräsentirt) möge endlich dieses in der Galerie zu Madrid befindliche Bild des Francisco Ribalta (1551—1628) Zeugniss ablegen, eines Meisters, der in bestimmte Abhängigkeit von den Italienern, namentlich von Sebastiano del Piombo, trat. Wir erkennen in der begeistert erregten Figur mit dem Adler zur Seite den Evangelisten Johannes, in dem schreibenden Mann zur Linken den h. Matthäus, der mit dem Abfassen seines Evangeliums beschäftigt ist. Hintergrund Landschaft. 2' 4" hoch und 3' 7" breit. — J. de Madrazo, a. a. O., Bd. I, Taf. 59.

Tafel 98.

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde und Johannes, von Simon Vouet.** — Die Darstellungen der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts beginnen wir mit einem Anhänger der italienischen Naturalisten und Nachahmer des Caravaggio, Simon Vouet (1590—1649). Das vorliegende Bild zeigt ihn uns in Bezug auf Erfindung und Ausdruck von sehr vortheilhafter Seite. Es ist eine Madonna mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes; Letzterer hebt den linken Fuss des Kindes empor, um ihn zu küssen; Maria schaut ihm mit liebender Aufmerksamkeit zu. Von dem Colorit des Bildes ist nicht viel Gutes zu sagen. Die frische Farbe des Christuskindes und die derbe Carnation des Johannes bilden mit dem etwas bleichen Colorit der Maria einen unschönen Contrast. Das Bild befindet sich im Louvre. Auf Leinwand; 3' 5" hoch und 2' 2" breit. — Landon, Annales du Musée; École française, Vol. III, pl. 68.

Fig. 2. **Die Auffindung Mosis, von Nicolas Poussin.** — Einer durchaus entgegengesetzten Richtung folgte Nicolas Poussin (1594—1665) in seinen historischen Bildern wie in seinen Landschaften. Er lebte in Rom und bildete sich dort vornehmlich nach den Mustern der Antike, von denen er Einfachheit der Composition, Maass im Ausdruck und eine schlichte Formenschönheit sich in bewusstem und consequentem Streben aneignete. Wir repräsentiren diese Seite seiner Kunstthätigkeit durch ein im Louvre befindliches Gemälde, welches die Auffindung Mosis durch die Tochter des

Pharao zum Gegenstand hat (vergl. Taf. 101, Fig. 4). Den Mittelpunkt der ausgedehnten Composition bildet das in einem Korbe liegende nackte Knäbchen, von den Dienerinnen neugierig betrachtet. Davor steht die mit einem Diadem geschmückte Königstochter, mit erhobener Hand ihr Staunen kund gebend. Zur Rechten ruht der Flussgott neben einer Sphinx; im Hintergrunde dehnt sich eine weite Landschaft mit der Stadt der Pharaonen und mannigfacher Staffage aus. Auf Leinwand; 3' 8¾'' hoch und 5' 6'' breit. — Landon, a. a. O., Vol. III, pl. 5.

Fig. 3. **Mater dolorosa, von Philippe de Champaigne.** — Der Maler dieses Bildes, Philippe de Champaigne aus Brüssel (1602—74), hat in seinen historischen Compositionen einige Verwandtschaft mit N. Poussin, mit dem er auch eine Zeit lang zusammen arbeitete. Die streng stilisirte, würdige Gestalt der Maria, welche mit dem Ausdruck tiefen Leidens am Fusse des Kreuzes sitzt, gibt eine vortheilhafte Anschauung von seiner Kunst. Am Boden liegen die Marterwerkzeuge; im Hintergrunde sieht man die Thürme von Jerusalem. — Nach dem Stich von Edelinck.

Fig. 4. **Die h. Scholastica erscheint dem h. Benedict, von Eustache Le Sueur.** — Eustache Le Sueur (1617—55) war ein Schüler Vouets, aber von strengerer Gesinnung und zarterer Empfindung als dieser. Er wird der französische Rafael genannt. Die Abbildung gibt von ihm ein durch schöne Zeichnung und Gruppirung ausgezeichnetes Gemälde aus der Galerie des Louvre. Die Gruppe der von Kinderengeln getragenen schwebenden Heiligen ist von der zartesten Anmuth. Links von ihr schweben, etwas allzu regelmässig, zwei jugendliche Heilige mit Palmzweigen. Die beiden lebhaft bewegten Männergestalten stellen die Apostel Petrus und Paulus dar. Der h. Benedict gibt sich der Erscheinung mit dem Ausdruck inbrünstiger Demuth hin; er kniet entblössten Hauptes am Boden, die Hände ausbreitend. Bischofsstab und Mütze liegen neben ihm. Hintergrund Landschaft. Auf Leinwand; 4' 10'' hoch und 3' 10'' breit. — Landon, a. a. O., Vol. II, pl. 16.

Fig. 5. **Ludwig's XIV. Krieg gegen Spanien, von Charles Le Brun.** — Die Regierung Ludwig's XIV. war, wie für die übrigen Künste, so auch für die Malerei das Zeitalter des forçirten Pathos und einer glänzenden Aeusserlichkeit. Hauptrepräsentant derselben ist Charles Le Brun (1619 bis 1690), der Oberleiter aller künstlerischen Unternehmungen des Königs und der absolute Beherrscher des Zeitgeschmacks. Zu seinen Hauptwerken gehören die auf Bestellung und zu Ehren des eitlen Königs angefertigten historischen Gemälde in der grossen Galerie zu Versailles mit den Kriegsthaten und sonstigen Erlebnissen Ludwig's XIV. Wir geben davon eine der einfacheren Compositionen, die Rüstung des Königs gegen Spanien im J. 1667. Ludwig, im römischen Feldherrncostüm, aber mit der Allongeperücke, ist im Begriff, sich an die Spitze des Heeres zu stellen; vor ihm schwebt Mars auf einer Wolke, und ermuntert ihn mit erhobener Rechten zum Kampfe. Zur Linken erblickt man, ebenfalls auf Wolken schwebend, die Göttin der Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, und neben ihr auf der Erde den Hymenäos mit einer brennenden Fackel. Ueber dem Könige schwebt, in die Posaune stossend, die Fama mit einer Rolle Papier. Im Hintergrunde sieht man das Heer und eine Festung. — La grande Galerie de Versailles, n. 13, Stich von Cars.

Fig. 6. **Kindergruppe, von François Boucher.** — Von der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, welche zum grössten Theil einer affectirten Süsslichkeit anheimfiel, legt dieses Bildchen des François Boucher, des sogenannten Malers der Grazien (1704—1770), ein erfreulicheres Zeugniss ab. Es sind drei anmuthig gruppirte Genien, welche, mit allerhand

Spiel und Scherz beschäftigt, auf Wellen dahinschaukeln. — Nach einem der zahlreichen decorativen Gemälde des Meisters.

Fig. 7. **Heilige Familie, von Joshua Reynolds.** — Die englischen Maler des 18. Jahrhunderts repräsentiren wir zunächst durch den Eklektiker Joshua Reynolds (1723—1792), einen vorzugsweise im Portraitfache bedeutenden Meister. Wir theilen von ihm die in der Londoner Nationalgalerie befindliche h. Familie mit. Maria sitzt am Boden, das vor ihr stehende Kind umfassend; davor steht der kleine Johannes mit dem Kreuz in der Hand; etwas weiter zurück lehnt der h. Joseph nachdenklich gegen ein steinernes Postament. Den Hintergrund bildet Landschaft; ein geringer Theil der oberen Parthie des Bildes hat weggelassen werden müssen. Das Ganze hat einen sinnigen, schlichten Charakter. Auf Leinwand; 6′ 1″ hoch und 5′ 5½″ breit. — G. Hamilton, École anglaise ou Recueil de tableaux statues et basreliefs des plus célèbres artistes anglais. Paris 1831, II, pl. 79.

Fig. 8. **Der Zeitgott, ein Gemälde anrauchend, von William Hogarth.** — Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt der besonders durch seine satirischen Schilderungen der Gesellschaftszustände Englands berühmte William Hogarth (1697—1764) in der Genremalerei des 18. Jahrhunderts ein. Seine Hauptwerke konnten ihres Figurenreichthums wegen nicht repräsentirt werden. Wir geben jedoch in der vorliegenden Allegorie, welche nach Lichtenberg's Erklärung eine Satire auf die Alterthümler in der Kunst darstellt, wenigstens von seiner Richtung im Allgemeinen eine Anschauung. Ein schlechtes Bild soll durch den Gott der Zeit, der es aus seiner Tabakspfeife anschmaucht, gut gemacht werden. Um ganz deutlich zu werden, lässt der Maler das Bild von der Sense des Zeitgottes durchstochen sein. Dieser sitzt auf einem antiken Torso, dessen abgeschlagene Hand am Boden liegt, auf ein Gefäss mit Firniss (Varnish) hinweisend. Der Rahmen des Bildes trägt eine griechische Inschrift, die nach Lichtenberg's Uebersetzung so lautet: Die Zeit hat mich gekrümmt, ein weiser Künstler, | Nur was er schafft, ermattet unter seiner Hand. Die englische Unterschrift des Kupferstiches selbst dagegen heisst nach derselben Uebersetzung: Halte dich an die Natur und dich selbst; und lerne nicht von Andern, was du fühlen sollst. Beide Inschriften rühren indess wahrscheinlich nicht von Hogarth selbst her. — Nach dem Originalstich.

Fig. 9. **Der Tod des Generals Wolff, von Benjamin West.** — Zum Schluss geben wir die Abbildung eines historischen Gemäldes, welches für die moderne englische Malerei vorbildlich geworden ist, den Tod des englischen Generals Wolff (1759) im englisch-amerikanischen Kriege, von Benjamin West (1738—1820). Der Maler war in Pennsylvanien geboren, fand aber den Schauplatz für seine künstlerische Wirksamkeit in England und malte daselbst auch dieses durch Woollet's Kupferstich weit verbreitete Bild im J. 1770. Die Anlage desselben ist bei allem Reichthum an Figuren einfach und verständlich. Den Mittelpunkt der Hauptgruppe bildet die Figur des sterbenden Generals, der beim Eintreffen der Siegesbotschaft noch einmal das Haupt erhebt. Zur Linken vom Beschauer erkennt man den ebenfalls verwundeten General Mokton, der, von seiner Umgebung unterstützt, sich dem sterbenden Feldherrn zum Abschied nähern will. Im Vordergrunde ein Indianer, der den Schmerz über den Tod des Helden mit den übrigan Kriegern theilt. Auf Leinwand; 6′ 3″ breit, 4′ 7″ hoch. — G. Hamilton, a. a. O., IV, pl. 285.

Tafel 99.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der Monat Oktober, Allegorie von Joachim von Sandrart.** — Für die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, welche mehr oder weniger im italienischen Eklekticismus befangen blieb, kann als Hauptrepräsentant Joachim von Sandrart aus Frankfurt a. M. (1606—1688) gelten, ein nicht unbedeutend befähigter Mann, ursprünglich Schüler des Gerhard Honthorst in Utrecht, der dann auf seinen ausgedehnten Reisen die Bekanntschaft mit den berühmtesten Schulen und Meistern damaliger Zeit und eine vielseitige Bildung sich erwarb. Schliesslich nahm er in Deutschland seinen Wohnsitz und war dort, trotz des dreissigjährigen Krieges, vielfach beschäftigt, sowohl als Künstler wie als Gelehrter thätig. Wir geben von ihm mit Uebergehung seiner grösseren Bilder eine Composition, welche zu einer Reihe allegorischer Darstellungen der zwölf Monate gehört. Es ist die Allegorie des Weinmonats. Der halbnackte Gott des Weines sitzt in einem Kellergewölbe neben einem Fass und schlürft aus einer Schale den Rebensaft, den ihm ein modern gekleideter Diener mit den Händen aus der Traube presst. — Nach dem Stich von R. Persyn.

Fig. 2. **Der Evangelist Matthäus mit dem Engel, von Johann Jacob von Sandrart.** — Diese Composition rührt von dem Schüler des Vorigen, Johann Jacob von Sandrart (1655—98) her und ist einem Buche entnommen, mit dem Titel: Gantz neue Biblische Bilder Ergötzung dem Alter und der Jugend zur Beschauung und Erbauung aus dem neuen Testament mitgetheilt, welches, mit Holzschnitten des Elias Porzelius nach Zeichnungen Sandrart's geziert, in Nürnberg herauskam. Der h. Matthäus sitzt mit übergeschlagenen Beinen an seinem Arbeitstisch, den linken Arm auf das Schreibpult gestützt, neben dem sich Tinten- und Sandfass, sowie ein Briefcouvert befinden. Vor dem Evangelisten steht ein Engel, die Linke auf die Lehne des Sessels legend, und, wie es scheint, in eifriger Rede begriffen. Durch Fenster und Thür sieht man auf eine Stadt hinaus. Die Zeichnungen des Werkes entstanden zum Theil unter Mitwirkung des Joachim von Sandrart. — Nach dem Originalstich.

Fig. 3. **Maria, das Christuskind und der heilige Joseph, von Michael Willmann.** — Diese Gruppe bildet den Mittelpunkt einer originellen Radirung von Michael Willmann (1630—1706), welche in allegorischer Form den Stammbaum Christi zur Darstellung bringt. Willmann war ein deutscher, in Amsterdam von Backer gebildeter Künstler, der sich mit Erfolg dem Studium des Rubens und Rembrandt hingab und dann seine Kunst hauptsächlich in Schlesien ausübte. Er wusste sich daselbst den Namen des schlesischen Apelles zu erwerben. Wir sehen in der Mitte des Blattes die auf Wolken thronende Maria, welche mit dem einen Fuss der auf der Weltkugel ruhenden Schlange den Kopf zertritt, den andern auf einen grossen Halbmond setzend. Mit graziöser Bewegung hält sie auf ihrem Schoosse das fast nackte Kind, welches den vom h. Joseph dargebotenen Lilienstengel ergreift. Darüber schwebt die Taube des h. Geistes. Die unteren Ecken des Bildes zeigen den h. Joachim und die h. Anna in anbetender Stellung. Die genealogische Verbindung der Figuren ist durch schlanke Zweige angedeutet. Die Radirung ist bezeichnet: M. Willmann fecit, 1675. — Nach dem Originalblatt.

Fig. 4. **Der h. Joseph mit dem Christuskinde, von Paul Troger.** — Mit Paul Troger (1698—1762), einem in Italien gebildeten und hauptsächlich

in Wien beschäftigten Künstler, beginnen wir die Repräsentation der deutschen Maler des 18. Jahrhunderts. Die vorliegende Composition gibt eine der zahlreichen Radirungen des Künstlers wieder. Sie stellt den h. Joseph dar, in liebender Fürsorge um das Christuskind beschäftigt, das ihm mit freundlichem Lächeln nach dem Barte greift. Den Hintergrund bilden alterthümliche Gebäude. — Nach der Originalradirung.

Fig. 5. **Die Auferstehung Christi, von Johann Heinrich Tischbein dem Aelteren.** — Der französische Manierismus eines Le Brun und seiner Nachfolger (Taf. 98, Fig. 5) fand in Deutschland, freilich in gemässigter Gestalt, seinen Vertreter in Johann Heinrich Tischbein dem Aelteren, der nach längerem Studium zu Paris und Venedig in Kassel einen sehr glänzenden Wirkungskreis fand. Als sein Hauptwerk ist die für die Michaeliskirche in Hamburg im J. 1763 gemalte Auferstehung Christi zu betrachten, ein bei allem pomphaften Streben nach Effect für seine Zeit nicht unbedeutendes Bild, welches hier mit Weglassung der oberen Theile mitgetheilt ist. — Nach der Radirung des Meisters mit der Bezeichnung: J. H. Tischbein pinx. et sculp. 1763.

Fig. 6. **Die Flucht nach Egypten, von Christian Wilhelm Ernst Dietrich.** — Der Maler dieses Bildes, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712—1774) war ein ungemein thätiger Künstler, der den niederländischen Meistern, besonders Rembrandt, nachzustreben sich bemühte. Die mitgetheilte Radirung zeigt diese Tendenz sowohl in der Auffassung des Gegenstandes als auch in der Behandlung. Die h. Familie zieht durch eine waldige Gegend in der Dunkelheit der Nacht, Maria auf einem Esel sitzend, das schlafende Kind im Arme, der h. Joseph als Führer des Esels rasch einherschreitend. Ein darüber schwebender Engel beleuchtet mit einer Fackel den Weg; der von ihm ausgehende helle Schein bildet zu der Dunkelheit der Nacht einen wirkungsvollen Contrast. Etwas abweichend findet sich derselbe Gegenstand von Dietrich auf einem Oelbilde der Dresdener Galerie behandelt. — Nach der Originalradirung.

Fig. 7. **Christi Abnahme vom Kreuz, von Christian Bernhard Rode.** — Als einer der trefflichsten deutschen Maler des 18. Jahrhunderts ist der zu Berlin geborene und auch hauptsächlich dort beschäftigte Meister Christian Bernhard Rode (1725—97) zu nennen. Der Schule nach, wie so viele seiner Zeitgenossen, Manierist, schwang er sich gleichwohl, getragen von einer reichen Phantasie, über die Einseitigkeit dieser Richtung empor und war, abgesehen von seinen Verdiensten als Director der k. Akademie der Künste zu Berlin, sowohl auf dem Gebiete der Oelmalerei als auch der Radirung ungemein thätig. Zu seinen besseren Werken zählt man die vorgeführte Kreuzabnahme, die er als Altarbild für die Marienkirche zu Berlin ausgeführt und später auch selbst radirt hat. Der Leichnam Christi, eine Gestalt von schönen, nur etwas weichen Formen, wird von drei Männern vom Kreuz abgenommen; Maria Magdalena unterstützt mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes seinen linken Arm. Im Hintergrunde Maria, verhüllten Hauptes, von Frauen umgeben. — Nach der Originalradirung.

Fig. 8. **Portrait des Bildhauers Grinlin Gibbons, von Gottfried Kneller.** — Gottfried Kneller aus Lübeck (1648—1723) fand namentlich in England seinen Wirkungskreis. Zu seinen dort gefertigten Portraits, denen man als Grundzug das Streben nach theatralischem Effect ansieht, gehört auch das Bildniss des englischen Bildhauers Grinlin Gibbons, das wir in vorstehender Abbildung mittheilen. Der Dargestellte ist mit dem Abzirkeln eines Kopfes beschäftigt. — Nach dem Stich von J. Smith.

Fig. 9. **Portrait eines Philosophen, von Johann Kupetzky.** — Der Maler dieses bärtigen Alten, welcher mit der Feder in einem Folianten schreibt, Johann Kupetzky (1667—1740), war aus Oberungarn gebürtig,

wirkte lange Jahre in Italien und dann in Wien. Sein Stil zeigt eine Verschmelzung naturalistischer und eklektischer Elemente nach Art der gleichzeitigen Italiener. — Nach dem Stich von B. Vogel.

Fig. 10. **Weibliches Brustbild, von Angelica Kaufmann.** — Wir beschliessen diese Tafel mit einem Bilde der Angelica Kauffmann (1741 bis 1807), der edlen und zartsinnigen Künstlerin, welche mit zu den Begründern des gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herrschaft gelangenden reineren Stiles gerechnet werden muss. Ihre Gesinnungsgenossen finden weiter unten (Taf. 105) eingehende Berücksichtigung. Angelica Kauffmann war als Malerin und Stecherin thätig und hat auch unser Bild selbst radirt. Nach der Originalradirung.

Tafel 100.

NIEDERLÄNDISCHE GENREMALEREI.

Fig. 1. **Ein Zahnbrecher, von Adrian van Ostade.** — Wir haben die Entwickelung des niederländischen Sittenbildes im Zusammenhange mit der Portraitmalerei bereits oben (Taf. 95. A) in einigen seiner Hauptrepräsentanten geschildert. Die Bedeutung des ganzen Kunstzweiges ist jedoch eine so hervorragende, der Meister sind so viele, dass wir dem Gegenstande noch eine besondere Tafel widmen müssen. Wir beginnen die Reihe mit einem Werke des Adrian van Ostade (1610—1685), eines zuerst in der Schule des Frans Hals, dann unter Rembrandt's Einfluss gebildeten Harlemer Meisters, der sich vorzugsweise das Bauernleben zur Sphäre seiner Bilder wählte. So auch in dem vorgeführten Bilde der Wiener k. Galerie. Ein herumziehender Zahnarzt übt mit gravitätischer Anstrengung sein mörderisches Metier an einem unglücklichen Bauern, dessen Familie theils durch Bestürzung, theils durch ein schwer unterdrücktes Lachen ihre Theilnahme an der Operation kund gibt. Die Qualen des armen Opfers sind in seinen krampfhaft ausgestreckten Beinen und der geballten Faust deutlich genug geschildert. Auf Holz; 13″ hoch und 15½″ breit. — Nach dem Stich von Seb. Langer in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien, herausgegeben von C. Haas.

Fig. 2. **Eine lustige Gesellschaft, von Jan Steen.** — Jan Steen aus Utrecht (1626—1679) war im Leben wie in der Kunst ein Freund heiterer Geselligkeit. Das mitgetheilte, ebenfalls in der Wiener k. Galerie befindliche, Bild zeigt ihn uns in seiner besten Laune. Wir sehen hier das letzte Stadium eines Gelages dargestellt, an welchem die ganze Familie Theil genommen zu haben scheint. In der Mitte sitzt ein Mann, nach seiner unordentlichen Kleidung und bedenklichen Haltung zu urtheilen, süssen Weines voll, neben einer wohlgenährten Dame, die ihm noch ein Gläschen anbietet. An dem Tisch im Hintergrunde links ist eine andere Frau eingeschlafen und der neben ihr stehende Mann, in dem sich der Künstler selbst portraitirt hat, bemüht sich vergebens, sie durch sein Geigenspiel zu wecken. Inzwischen delectirt sich der Hund an den Resten der Tafel. Ein zarter Knabe benützt die Gelegenheit, sich eine Pfeife anzuzünden; ein Mädchen durchsucht den Wandschrank nach Leckereien; ein drittes Kind wirft mit Vergnügen sein Essgeschirr auf den Boden. Im Hintergrunde ein altes Pärchen; der Mann blättert eifrig in einem Buch, während ihm eine Ente auf die Schulter geflogen ist; die Frau ist in einer lebhaften Demonstration begriffen. Blumen, Kleidungsstücke, Teller, Kannen, zerbrochene Pfeifen und Karten liegen in bunter Unordnung auf dem Boden umher, der bald von Wein überschwemmt sein wird, wenn sich nicht

Jemand des offen gebliebenen Fasses im Vordergrunde links erbarmt. Ein Schweinchen kommt durch die Thür herein, ohne irgend einen Misston in dem heiteren Ensemble hervorzubringen, das in kräftiger, klarer Farbe sehr solid ausgeführt ist. Bezeichnet J. Steen 1663. Auf Leinwand; 3' 4" hoch und 4' 7" breit. — Nach dem Stich von Mich. Hoffmann in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien.

Fig. 3. **David Teniers mit seiner Familie, von ihm selbst.** — Auch David Teniers der Jüngere (1610—1690), der Schüler seines Vaters David Teniers, dann aber von Rubens und Brouwer beeinflusst, wählte die Gegenstände seiner mit kernigem Humor behandelten Bilder gern aus der niedrigsten Sphäre des Volkes, namentlich aus dem Leben und Treiben der vlämischen Bauern auf Kirmessen, Schenken u. s. w. Bisweilen jedoch wie in dem mitgetheilten Beispiel, gibt er auch Darstellungen des häuslichen Verkehrs und eines heiteren, genussfrohen Daseins im Kreise der Familie. Wir sehen hier den Künstler selbst vor der Thür seines Hauses die Bassgeige spielen, während seine Frau und sein Sohn aus Notenbüchern dazu singen. Links steht ein Knabe mit Kanne und Glas und hinter ihm in der Hausthüre ein Mann, der dem Concert zu lauschen scheint. Vorn rechts ein Kühlgefäss mit zwei Weinflaschen. Den Hintergrund rechts schliesst ein an einem Kanal gelegenes Dorf ab. Das in einem zarten, silbergrauen Ton meisterhaft ausgeführte Bild trägt das Monogramm des Künstlers. Auf Holz; 1' 3¾" hoch und 1' 7¼" breit. Etwas von der Höhe ist weggelassen. — Nach der Lithographie in dem Berliner Galeriewerk.

Fig. 4. **Eine Lautenspielerin, von Gerhard Terburg.** — Eine andere Gruppe niederländischer Meister wandte sich mehr den höheren Kreisen des geselligen Lebens zu und wusste die zarteren, geistigen Bezüge desselben mit edler Empfindung in höchst fein und virtuos ausgeführten Bildern zu veranschaulichen. Das mitgetheilte, in der Dresdener Galerie befindliche, Bild von Gerhard Terburg (1608—1681) gehört zu den bedeutendsten Werken dieser Gattung. Eine junge Dame spielt die Laute vor einem jungen Herrn, der sie zu unterrichten scheint. Ob noch in etwas Anderem als im Lautenspiel Nach den Blicken der Beiden scheint es nicht unmöglich. Auf Holz; 1' 3" hoch und 1' 1" breit. — Aus dem Galeriewerk von Hanfstängl.

Fig. 5. **Die väterliche Ermahnung, von demselben.** — Einen Einblick in die zarteren Verhältnisse des Familienlebens gewährt uns ein anderes berühmtes Gemälde desselben Meisters in der Berliner Galerie. Ein Offizier, — so heisst es in Waagen's Katalog derselben — welcher, mit einem über das Knie geschlagenen Beine, den Federhut in der Linken, auf einem Stuhl sitzt, ertheilt seiner Tochter, die in einem atlassenen Kleide, verschämt, mit von dem Beschauer des Bildes abgewendetem Gesicht vor ihm steht, eine Ermahnung. Neben ihm sitzt eine Frau, beschäftigt ein Glas Wein zu trinken. — Was der Gegenstand der milden Vorstellung des Vaters sei und warum die Mutter so verlegen in ihr Weinglas blickt, ist unschwer zu errathen. Die Behandlung des Bildes ist von der höchsten Meisterschaft. Auf Leinwand; 2' 2¾" hoch und 1' 11" breit. — Nach der Lithographie von Wildt in dem Berliner Galeriewerk.

Fig. 6. **Gerard Dou in seinem Arbeitszimmer, von ihm selbst.** — Den Maler dieses Bildes haben wir schon (Taf. 96, Fig. 11) auf einem der Historie näher liegenden Gebiete als Schüler Rembrandt's kennen gelernt. In seiner rechten Lebenssphäre zeigt er sich uns auf diesem Selbstportrait, das ausser der heiteren Anschauung von seiner Persönlichkeit auch einen traulichen Einblick in seine künstlerische Existenz gewährt. Der Meister hat ein Buch vor sich und scheint, aus dem Bilde herausblickend, einem Gedanken nachzuhängen. Um ihn sind, als Vertreter seiner verschiedenen

Beschäftigungen, ein Erdglobus, musikalische Instrumente, Noten, eine Gypsmaske, eine Gruppe des Hercules und Cacus, Bücher u. A. ohne Ordnung zusammengestellt. An einer Säule im Hintergrunde hängt die Palette. In der Dresdener Galerie. Auf Holz; 1' 6½" hoch und 1' 2½" breit. — Aus Hanfstängl's Galeriewerk.

Fig. 7. **Eine Spitzenklöpplerin, von Gabriel Metsu.** — Dieses Bild von Gabriel Metsu (1630—1667) führt uns die Vorgänge des bürgerlichen Lebens wiederum in ihrer Verflechtung mit den Herzensbeziehungen der beiden Geschlechter vor. Man sieht ein Mädchen von bürgerlich-ansprechender Schönheit, mit einem einfachen Hauskleid angethan, vor einem Tische mit Spitzenklöppeln beschäftigt. Sie scheint aber eben einen Augenblick zu feiern und horcht den Worten eines jungen Mannes, der, ein Glas in der auf dem Tisch ruhenden rechten Hand haltend, sich zu ihr hinüberbeugt. Das Bild gehört an Wahrheit und Liebenswürdigkeit der Empfindung und zarter, in einem warmen Ton gehaltener Malerei zu den besten Werken des Künstlers. Auf Holz; 1' 1" hoch und 11" breit. — Nach dem Stich von J. Kovatsch in dem Wiener Galeriewerk.

Fig. 8. **Die Seidenhändlerin, von Franz Mieris.** — Deutlicher und mit mehr Absichtlichkeit ist die Liebe als Hauptthema in diesem Bilde von Franz van Mieris (1635—1681) behandelt. Wir sehen in dem stattlichen Laden eines Seidenhändlers einen vornehmen Herrn, der sich von einer jungen Dame Seide abmessen lässt, zugleich aber ihr seine Zuneigung durch Liebkosungen zu erkennen gibt. Sie scheint sich derselben nicht eben ernstlich zu erwehren. Im Hintergrunde am Kamin sitzt ein Alter, der die Hand warnend erhebt. Ein Hauptwerk des Meisters von wunderbar feiner und gediegener Ausführung. Bezeichnet: F. van Mieris 1660. Auf Holz; 1' 9" hoch und 1' 4" breit. Der obere Theil des Bildes musste der Raumersparniss wegen fortgelassen werden. — Nach dem Stich von S. Langer in dem Wiener Galeriewerk.

Fig. 9. **Portrait des Caspar Netscher, von ihm selbst.** — Zu den deutschen Künstlern, welche sich den Stil der Holländer aneigneten und auch vorzugsweise in den Niederlanden thätig waren, gehört als einer der bedeutendsten der Genremaler Caspar Netscher (c. 1639—1684), dessen angebliches Selbstportrait wir hier vorführen. Der Meister sitzt nachdenklich an einem Tisch, mit dem Schreiben eines Briefes beschäftigt. Das Bild befindet sich in der Dresdener Galerie. Auf Holz; 11½" hoch und 9½" breit. — Nach dem Hanfstängl'schen Galeriewerk.

Fig. 10. **Eine junge Nätherin, von demselben.** — Ein ansprechendes Bildchen aus dem Frauenleben. In einem einfachen Zimmer sitzt ein junges Weib, fleissig über ihr Nähkissen gebeugt. Zur Seite steht der gefüllte Arbeitskorb, vor ihr das Geräth zum Wärmen der Füsse. In der Dresdener Galerie. Auf Holz; 9½" hoch und 11¾" breit. — Nach Hanfstängl's Galeriewerk.

Fig. 11. **Eine Rechtsverhandlung, von Christoph Pauditz.** — Christoph Pauditz (c. 1618—67), ein geborener Sachse, von dem dieses Bild der Dresdener Galerie herrührt, war ein Schüler Rembrandt's und später als Hofmaler des Bischofs von Freising thätig. Eine reich gekleidete Dame ist mit einem Herrn, der mit Abfassung einer Urkunde beschäftigt scheint, in lebhaftem Gespräch begriffen. Das Bild ist virtuos gemalt, aber etwas verblasen und schwächlich im Ton. Auf Leinwand; 3' 7½" hoch und 5' 4" breit. — Aus Hanfstängl's Galeriewerk, Lief. 41.

Tafel 101.

THIER- UND LANDSCHAFTSMALEREI.

Fig. 1. **Kampf zwischen Hunden und Bären, von Franz Snyders.** — In derselben Epoche, in welcher das Leben und Treiben der Menschen in der Genremalerei zur selbstständigen künstlerischen Darstellung gelangte, begann man auch das Gesammtleben der Natur und die Thierwelt in besonderen Kunstgattungen malerisch zu behandeln. Beide Gattungen gehen mannigfach in einander und in das eigentliche Genre über. In dem hier mitgetheilten Bilde haben wir ein Werk vor uns, welches das Thierleben zum ausschliesslichen Gegenstande hat und von seiner wilden Naturseite in grossartiger Weise schildert. Es ist ein Kampf zwischen Bären und Hunden von Franz Snyders (1579—1657), dem Freunde und Geistesverwandten des Rubens. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Berlin. Der Waagen'sche Katalog beschreibt dasselbe folgendermassen: In der Mitte des Bildes ein aufrecht stehender Bär, welcher, während er mit seinen Vordertatzen einen Hund erdrückt, einem andern, der an ihm emporspringt, die Zähne weist; unter und neben ihm zwei schon besiegte Hunde. Links (rechts vom Beschauer) ein anderer Bär, welcher, ebenfalls aufrecht stehend, einem Hunde, den er köpflings in der Luft hält, die eine Hinterpfote abbeisst, während zwei andere Hunde ihn an Ohr und Hinterbein anpacken. Am Boden ein vierter Hund, der vor Schmerz schreit. Hintergrund eine flache Landschaft mit Bäumen. Auf Leinwand; 6' 8½" hoch und 11' 1" breit. — Nach der Lithographie in dem Berliner Galeriewerk.

Fig. 2. **Der Heuwagen, von Philipp Wouverman.** — Philipp Wouverman (1619—68) schildert uns das Leben der zahmeren Thiere im Dienste des Menschen in anmuthigen, bisweilen ganz novellistisch behandelten Scenen, auf der Landstrasse, vor Wirthshäusern, bei Jagden u. dgl. Namentlich weiss er das Pferd als das adeligste der Hausthiere in allen seinen Beziehungen zum Menschen mit Feinheit und in den mannigfaltigsten Wendungen darzustellen. So sehen wir hier eine Anzahl Bauern mit dem Beladen eines Heuwagens beschäftigt, während Weiber, Kinder und Thiere sich der Ruhe und den Freuden des Mahles hingeben. Rechts das Gehöft, neben dessen altem Gemäuer man in eine gebirgige Ferne hinausschaut. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Berlin. Auf Holz; 1' 1½" hoch und 1' 3¾" breit. — Nach der Lithographie von C. Fischer in dem Berliner Galeriewerk.

Fig. 3. **Hirtenlandschaft, von Nicolas Berchem.** — Nicolas Berchem (1624—1683) wählt seine Darstellungen vorzugsweise aus dem Kreise des Hirtenlebens und führt uns das Vieh der Triften wie den Verkehr von Hirt und Hirtin meistens in landschaftlicher Umgebung von italienischem Charakter vor. Das hier gewählte Bild stellt zwei Hirtinnen dar, welche mit ihren Kühen und Ziegen an einem von Felsen beschatteten Wasser Schutz gegen die Sonne gesucht haben. Die eine wäscht, die andere spinnt mit dem Rocken im Arm. Den Hintergrund bildet eine hügelige Gegend mit alterthümlichen Gebäuden. Das anmuthige Bild kam aus der herzoglichen Galerie zu Zweibrücken in die Münchener Pinakothek. Auf Holz; 11" hoch und 9" 10‴ breit. — Nach dem Stich von Wilhelm Kobell, 1787.

Fig. 4. **Landschaft, von Nicolas Poussin.** — Die Landschaftsmalerei grossen Stiles, die historische Landschaft nach neuerer Bezeichnung, fand einen ihrer ersten Vertreter in dem Franzosen Nicolas Poussin, welchen wir als gediegenen Historienmaler bereits (Taf. 98, Fig. 2) kennen gelernt haben. Seine Landschaften theilen mit seinen historischen Bildern den Ernst der

Haltung, die Grossartigkeit und Bestimmtheit der Composition und eine höchst solide Ausführung. Den grossen Linien der Naturformen schliessen sich in der Regel Bauwerke in antikem Stil von imposanter Anlage an und die figürliche Staffage ist meistentheils der antiken Mythologie entnommen. So auf dem mitgetheilten Bilde. Hier erblicken wir am Ufer eines breiten Stromes eine Gruppe von weiblichen und männlichen Gestalten, welche dem Leyerspiel des Orpheus andächtig lauschen. Daneben seine Gattin Eurydice, welche, von dem tödtlichen Biss der Schlange getroffen, ängstlich dem Gemahle zuflieht. Andere Figuren beleben den Mittelgrund; indess weder sie noch die vorgenannten sind von jener künstlerischen Vollendung, wie die grossartig-anmuthige Landschaft mit ihren reizenden Baumgruppen, Befestigungen (mit Motiven aus Rom) und dem schönen Gebirgszug, welcher den Hintergrund abschliesst. Das Bild befindet sich im Louvre. Auf Leinwand; 3′ 8″ Höhe und 6′ Breite. — Musée français, III, 1, pl. 3, Stich von Bovinet.

Fig. 5. **Landschaft, von Claude Gellée, genannt Claude Lorrain.** — Zu den eben geschilderten Bedingungen der Landschaftsmalerei grossen Stiles kam in Claude Gellée, genannt Claude Lorrain (1600—1682) noch diejenige Fähigkeit hinzu, welche den innersten Lebensnerv der ganzen Gattung in moderner Zeit ausmacht, nämlich die warme Empfindung für das seelische, dem Menschen gleichgestimmte Leben der Natur und die Begabung, dieses in dem zitternden Glanze des Lichtes, in der leichten Bewegung des Laubes, in den duftigen Tönen der Luft und der Gewässer auszudrücken. Die Abbildung kann davon natürlich nur eine höchst unvollkommene Anschauung geben. In der Architektur und der figürlichen Staffage zeigt das Bild manches dem Poussin Verwandte, nur dass bei Claude Lorrain Alles mehr der poetischen Stimmung und Beleuchtung untergeordnet erscheint. — Collection of forty four landscapes after Claude Lorrain and G. Poussin, pl. 9, Stich von J. Wood.

Fig. 6. **Waldlandschaft, von Hermann van Swanevelt.** — Als Repräsentanten der niederländischen Maler, welche sich den idealen Stil der beiden letztgenannten Meister anzueignen strebten, führen wir Hermann van Swanevelt (1620 bis c. 1680) an, welcher ursprünglich, wie es scheint, Schüler Gerhard Dou's war, später aber sich nach Rom in Claude Lorrain's Schule begab. Sein in rastlosem Eifer für die Kunst verbrachtes einsames Leben zog ihm den Namen des Eremiten zu. Indessen haben weniger seine Gemälde als seine Radirungen den Ruhm des Meisters begründet. Wir geben hier eine Radirung, welche einer Reihe von vier zusammengehörigen Blättern entnommen ist und einen Waldabhang mit reizender Fernsicht zum Gegenstande hat. Zur Rechten des Felsblockes sitzen zwei Zeichner, im Vorder- und Mittelgrunde bemerkt man mehrere Wanderer, von denen einer sich an dem Quellwasser erlabt, während Andere den Weg hinab ziehen. Die Blätter tragen die Bezeichnung: Hermann van Suanevelt Inventor fecit et excudit. — A. Bartsch, Peintre-Graveur, II, p. 318, n. 115.

Fig. 7. **Die kleine Brücke, von Jacob van Ruisdael.** — Der bedeutendste niederländische Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts ist Jacob van Ruisdael (c. 1625—1682), dessen Bilder mit besonderer Vorliebe das düstere geheimnissvolle Wesen der Waldeinsamkeit schildern. Wir geben von dem Meister zunächst eine seiner geistvollen Radirungen wieder, welche eine verfallene ärmliche Hütte unter herrlich gezeichnetem Baumwerk darstellt. Dabei ein stilles Wasser, über welches eine aus Baumstämmen kunstlos gefertigte Brücke führt. Nach letzterer hat der Stich seinen Namen erhalten. Bezeichnet: Ruisdael f. — A. Bartsch, a. a. O., I, p. 311, n. 1.

Fig. 8. **Die grosse Linde vor dem Wirthshause, von Antonis Waterloo.** — Antonis Waterloo (1618—1662) ist ein Hauptvertreter der naturalistischen Richtung der niederländischen Landschaftsmalerei, welche die heimische Natur in ihrer traulichen Schlichtheit ungeschminkt wiederzugeben sucht. Die Abbildung führt uns eine seiner leicht und geistreich, meist nach der Natur, gearbeiteten Radirungen vor; dieselbe gehört zu einer Folge von sechs Blättern. Im Mittelgrunde steht, umhegt von niederen Bäumen und Buschwerk, ein vereinzeltes Wirthshaus und davor eine grosse Linde mit einer Rasenbank, nach der das Blatt benannt worden ist. Zwei Wanderer und ein Reiter bilden die Staffage. Im Hintergrund ein Dorf an bewaldeten Hügeln. Bezeichnet: Anthonius Waterloo invenit et fecit. — A. Bartsch, a. a. O., II, p. 116, n. 113.

Fig. 9. **Thierstück, von Paulus Potter.** — Zum Schluss geben wir noch zwei Radirungen von bedeutenden Thiermalern. Der Urheber des ersten Blattes, Paulus Potter (1625—1654) ist der berühmteste Vertreter des Faches in Holland. Namentlich die realistische Treue der Auffassung, der feine Sinn, mit welchem er jeder Thierart ihre charakteristischen Besonderheiten in Bau, Bewegung und Ausdruck abzulauschen versteht, verleiht seinen Werken ihren hohen Werth. Wir sehen hier zwei in leidenschaftlichem Kampfe begriffene Ochsen, während Potter sonst meistens die phlegmatische Ruhe der Schafe und Rinder darzustellen pflegt. Die Radirung gehört zu einer Folge von acht Blättern. — A. Bartsch, a. a. O., I, p. 45, n. 7.

Fig. 10. **Thierstück, von Johann Heinrich Roos.** — Johann Heinrich Roos (1631—1685), ein geborener Deutscher, der aber in Holland gebildet war, verbindet seine Thiergruppen gern mit landschaftlichen Hintergründen, denen Baulichkeiten, Ruinen u. dgl. ein gewisses ideales Gepräge verleihen. Er gibt jedoch die Thiercharaktere ebenfalls mit grösster Wahrheit und psychologischer Feinheit wieder und ist in der Technik der Radirung einer der grössten Meister. So bewundert man an der vorgeführten Gruppe eines Widders und zweier Schafe vor Allem die handgreifliche Wahrheit, mit welcher die Wolle der Thiere dargestellt ist. Im Hintergrunde der Hirt mit seiner Heerde. Das Bild gehört zu einer Folge von dreizehn Blättern. — A. Bartsch, a. a. O., I, p. 145, n. 25.

Tafel 101. A.

HOLLÄNDISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Maas bei Dortrecht, von Jan van Goyen.** — Wir fügen zum Abschluss der älteren Malerei hier noch eine Tafel mit holländischen Landschafts-, Thier- und Stilllebenmalern ein, welche unter den früheren Darstellungen entweder noch gar keinen Platz gefunden haben oder doch nicht genügend repräsentirt worden sind. An die Spitze der Landschaftsmaler darf Jan van Goyen (1596—1656) gestellt werden, als der Erste, der die eigenthümliche Atmosphäre der holländischen Flachlandschaft, diese Dünen, Wiesengründe und Canäle, mit den weiten Fernsichten, hochragenden Thürmen am Ufer, den blinkenden Segelbooten und wässerigen, sonnigen Lüften in aller ihrer Mannigfaltigkeit mit den einfachsten Mitteln wiederzugeben verstand. Das von uns ausgewählte Bild stellt eine Ansicht der Maas bei Dortrecht dar, welche der Meister mit besonderer Vorliebe in verschiedenen Versionen behandelt hat. Unser Exemplar kam vor einigen Jahren mit der Dupper'schen Sammlung in das Ryksmuseum zu

Amsterdam. — Nach der Radirung von W. Unger, Musée National d'Amsterdam, XIV.

Fig. 2. **Seehafen, von Willem van de Velde.** — Auf van Goyen lassen wir den berühmtesten holländischen Marinemaler folgen. Willem van de Velde d. J. (1633—1707), den Sohn und Schüler seines gleichnamigen Vaters, welcher besonders als Zeichner von Seegefechten geschätzt war. Der ihm an Begabung weit voranstehende Sohn war später Schüler Simon de Vlieger's und lernte bei ihm, abgesehen von den Details des Schiffsbaues und des Seewesens, den Geist des Meeres in seinem unerschöpflichen Reichthum der Stimmungen und Bewegungen mit wunderbarer Feinheit und in stets edler Auffassung wiedergeben. Unser Bild befand sich früher in den Sammlungen Mecklenburg und Pereire und kam 1876 auf der Auction Lippmann v. Kissingen in Paris zur Versteigerung. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 3. **Dorfbrand, von Aart van der Neer.** — In diesem Werke des berühmten holländischen Malers der Feuersbrünste und Mondnächte (1619—83) sehen wir beide Lichteffecte, die der Künstler sonst so häufig getrennt behandelt, vereinigt dargestellt und durch den aufgehobenen Gegensatz zwischen dem wilden Element des Feuers und dem milden Licht des Mondes eine eigenthümlich poetische Wirkung erzielt. Das Bild befindet sich in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Pest. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 4. **Kühe im Wasser, von Aelbert Cuyp.** — Ein ebenso grosser Landschafts- wie Thiermaler ist Aelbert Cuyp von Dortrecht (1605—91). Die Hauptsache ist ihm jene stimmungsvolle Wiedergabe der Licht- und Lufterscheinungen, wie wir sie oben bei Jan van Goyen als einen echt holländischen Zug der Landschaftsmalerei kennen gelernt haben. Dazu kommt die Staffirung mit meisterhaft gezeichnetem und pastos gemaltem Vieh, das die feintönigen Bilder mit kräftigem Leben erfüllt. Aus derselben Galerie. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 5. **Dünenlandschaft, von Jan van der Meer, d. Ae.** — Von dem oben (Taf. 95. A. Fig. 2) repräsentirten Delfter van der Meer ist dieser ältere Harlemer Meister (1628—91) zu unterscheiden, als einer der trefflichsten Landschaftsmaler der Schule, von einer dem Jacob Ruisdael verwandten Richtung. Er malte sowohl Waldbilder als Fernsichten mit Dünen u. s. w., wie unser Beispiel sie veranschaulicht. Dasselbe gehört zu den Perlen der Braunschweiger Galerie. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 6. **Grosse Waldlandschaft, von Jacob van Ruisdael.** — Um diesen bedeutendsten Landschaftsmaler Hollands, von dem oben (Taf. 101, Fig. 7) eine seiner Radirungen mitgetheilt wurde, auch als Maler durch ein Hauptwerk zu vertreten, geben wir hier, in freilich sehr unzureichender Nachbildung, seine grosse Waldlandschaft im Belvedere zu Wien, welche in ihrer tiefernsten Stimmung und gediegenen Detailbehandlung den Meister nach beiden Seiten hin würdig repräsentirt. Das Bild ist 1,79 Meter breit. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 7. **Mühle im Walde, von Meyndert Hobbema.** — Neben Jacob van Ruisdael steht Meyndert Hobbema (1638—1709) als ein nahezu ebenbürtiger Meister der Landschaftsmalerei da, besonders hervorragend in Waldparthien mit einsamen Gehöften, deren rothe Ziegeldächer kräftig im Sonnenschein erglänzen, mit Weilern oder Wassermühlen, wie unser Beispiel eine solche veranschaulicht, stets von schlichter und doch poetisch anheimelnder Auffassung und markiger, pastoser Malerei. Die meisten und berühmtesten Bilder Hobbema's befinden sich in England. Unter den auf dem Continent gebliebenen ist das mitgetheilte eines der vorzüglichsten. Im Ryksmuseum zu Amsterdam. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 8. **Todtes Geflügel, von Jan Weenix.** — In wie vornehmer, oft grossartiger Weise die alten Holländer das Stilllebenbild zu behandeln wussten, kann diese Gruppe todten Geflügels von Jan Weenix (1640–1719) darthun, der in solchen Darstellungen, besonders in Gruppen von todtem Wild, eine Specialität ersten Ranges ist. Wir geben von ihm ein Bild aus der früher Lamberg'schen Sammlung, heute in der akadem. Galerie zu Wien, dessen Mittelpunkt ein prächtiger weisser Pfau bildet. Im Hintergrund erblickt man ein Bassin mit anderem Geflügel; rechts hängt der von Weenix mit Vorliebe behandelte todte Haase. Das Bild ist v. J. 1693 datirt. — Nach dem Original.

Fig. 9. **Esswaaren und Früchte, von Jan Davidsz de Heem.** — Als der Hauptmeister in der Darstellung von Blumen, Früchten und anderen Esswaaren ist Jan Davidsz de Heem (1600—1674) zu betrachten. Er weiss diese appetitlichen Gegenstände nicht nur bis zur Täuschung wahr wiederzugeben, sondern auch in schön componirte Gruppen zu vereinigen, deren Farbenbouquet und gesättigte Harmonie dem realistischen Gegenstande seine künstlerische Weihe gibt. Aus derselben Galerie. — Nach dem Original.

Tafel 102.

NEUERE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Façade des Covent-Garden-Theaters in London, von Robert Smirke.** — Die folgenden Tafeln sind der Kunstgeschichte unserer Zeit gewidmet. Wir geben zunächst eine Vorstellung von den Hauptrichtungen, welche die ersten frischen Keime des neuen, reineren Geschmacks zu Ende des 18. und in den Anfangsdecennien des 19. Jahrhunderts nahmen. In der Baukunst ging die Neugestaltung von dem tieferen, wissenschaftlichen Studium der klassischen Werke früherer Epochen, zuerst der antiken, dann der mittelalterlichen aus. Die berühmten Publicationen attischer Monumente durch die Engländer Stuart und Revett verbreiteten die erste genaue und allgemeine Kenntniss der Bauten aus der griechischen Blüthezeit. An sie schloss sich die Nachahmung, zunächst jedoch in allzu unfreier Hingebung an. Ein bemerkenswerthes Beispiel dieser Richtung ist der im Jahr 1808 begonnene Neubau des Covent-Garden-Theaters in London von Robert Smirke, dessen Façade die Abbildung veranschaulicht. Der Architekt hat sich die dorische Ordnung der athenischen Akropolisbauten dabei zum Vorbild genommen. Die Mitte der Façade ziert ein Porticus von vier Säulen, die Ecken zeigen je zwei Pilaster, zwischen denen sich in Nischen die Statuen der Tragödie von Rossi und der Komödie von Flaxman (vgl. Taf. 103, Fig. 6) befinden. Ueber den Fenstern des zweiten Geschosses sind Reliefstreifen angebracht. Das Ganze macht einen frostigen, reflectirten Eindruck. — John B. Papworth, Select Views of London with historical and descriptive sketches, London 1816, Pl. XXVIII.

Fig. 2. **Die Kirche Ste. Madeleine zu Paris, von Vignon.** — Mit gleich treuer Nachbildung des Vorbildes ist das hier mitgetheilte Aeussere der Kirche Ste. Madeleine zu Paris der Form eines antiken Tempels nachgeahmt. Napoleon I. liess diesen Bau durch Vignon seiner Armee als Tempel ihres Ruhmes errichten; allein die Ereignisse der Jahre 1814 und 1815 verhinderten die Vollendung und Ludwig XVIII. schuf ihn dann zu einer Kirche der h. Magdalena um. Die Vollendung erfolgte 1843 unter Louis Philippe. Der Innenraum wurde mit drei grösseren Kuppeln überdeckt, das Aeussere jedoch im Wesentlichen nach dem Plane Vignon's ausgeführt. Es ist ein

Peripteraltempel von 52 korinthischen, 60' hohen Säulen, der auf einem Unterbau von 328' Länge und 128' Breite ruht. Das Giebelfeld der nach der Place de la Concorde zugewendeten Hauptfaçade ist durch ein 126' langes und 24' hohes Relief des jüngsten Gerichtes von Lemaire geschmückt. Die Inschrifttafel im Friese über den drei mittleren Intercolumnien, welche ursprünglich die Worte: L'Empereur Napoléon aux Soldats de la grande Armée tragen sollte, enthält jetzt die Widmung: D. O. M. sub invocatione S. Mar. Magdalenae.

Fig. 3. **Ansicht des Arc de l'Étoile zu Paris, von Chalgrin.** — Die Vorliebe des napoleonischen Regiments für die Nachahmung des altrömischen Cäsarenthums spricht sich besonders deutlich in diesem Denkmal aus, welches der Kaiser ebenfalls zu Ehren seiner grossen Armee im Jahre 1806 begann, aber auch nicht ganz vollenden konnte. Erst 1834 wurde das Werk, welches alle ähnlichen Bauten des Alterthums an Colossalität überragt, nach dem Plan seines Erfinders Chalgrin zu Ende geführt. Seine Form ist die des römischen Triumphbogens mit je einer grossen Arcade in den Haupt- und kleineren Arcaden in den Seitenfaçaden. Das Ganze ist 152' hoch, 137' breit und 68' tief. Die Hauptarcade hat eine Höhe von 90' und eine Weite von 45'; die Seitenarcaden sind 25' breit und 57' hoch. Die Vorderfaçade ist mit zwei colossalen Trophäen in Hautrelief geschmückt und an den grösseren Flächen sowie an dem Fries aller vier Seiten befinden sich Reliefbilder historischen Inhalts. Der obere Baukörper enthält in seinem Innern mehrere Säle. Die Ausführung des Baues und seiner Ornamente zeichnet sich durch eine grosse Sorgfalt aus.

Fig. 4. **Das k. Schauspielhaus zu Berlin, von Schinkel.** — Der Erste, der durch das Studium der griechischen Baustile in das innere Wesen ihrer Schönheit eindrang und mit freier Schöpferkraft Neues im Geist der Alten zu schaffen wusste, war C. Friedrich Schinkel (1781 bis 1841). Die Genialität, mit welcher er diesem idealen Zweck selbst die complicirtesten Aufgaben des modernen Bedürfnissbaues unterzuordnen und anzupassen verstand, leuchtet besonders glänzend aus dem hier mitgetheilten Bauwerk, dem k. Schauspielhause zu Berlin hervor, welches unter Bürde's Leitung in den Jahren 1818—1821 ausgeführt wurde. Die Aufgabe war, in einem allseitig freistehenden Gebäude von 250' Länge, gegen 215' Tiefe und ungefähr 120' Höhe neben einem beträchtlichen Zuschauer-, Bühnen- und Concert-Raum auch Magazine für alle Requisiten und Decorationen, Werkstätten für die Maschinisten und sonstigen Arbeiter, Probe- und Malsäle und andere kleinere Räumlichkeiten zu vereinigen, und dazu überdiess einen Theil der Mauern des 1817 abgebrannten alten Hauses zu benutzen. Die innere Disposition dieses vielgliedrigen Ganzen wird mit Recht als eines der grössten Meisterwerke der Architektur betrachtet. Ueber den Stil und die Construction des Werkes bemerkt der Baumeister selbst an der unten angegebenen Stelle, dass er sich, so viel es ein so mannigfach zusammengesetztes Werk irgend zulassen wollte, den griechischen Formen und Constructionsweisen anzuschliessen bemühte. Alle Gewölbe in Bogenlinien sind desshalb am Aeusseren sowohl, als in den Haupträumen des Inneren vermieden, und die Construction horizontaler Architrave überall durchgeführt. — Die Construction der Pilaster, wie sie an den griechischen Monumenten, z. B. dem des Thrasyllos (vgl. Taf. 15, Fig. 5—7) vorkommt, schien dem Charakter eines öffentlichen Gebäudes mehr zu entsprechen und mit dem Peristyl der Hauptfaçade mehr in Harmonie zu treten, als gewöhnliche Fenster, wozu noch der Vortheil entstand, dass mehr Licht für das wegen seiner bedeutenden Tiefe sonst sehr schwer im Innern zu beleuchtende Gebäude gewonnen wurde. — Von dem bildnerischen Schmuck des Aeusseren sind das Giebelfeld der Vorhalle und die Gruppen auf den

Treppenwangen von Tieck ausgeführt, letztere jedoch nicht so, wie sie unsere, nach Schinkel's ursprünglicher Zeichnung angefertigte Abbildung mittheilt. — C. Fr. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft II, Taf. 7 ff.

Fig. 5. **Die Rotunde des königlichen Museums zu Berlin, von demselben.** — Mit grösserer Freiheit konnte sich Schinkel bei seinem räumlich bedeutendsten Werke, dem k. Museum zu Berlin, bewegen, in welchem er die Aufstellungsräume der Antiken- und Gemälde-Sammlungen zu vereinigen und somit einem in sich abgeschlossenen, vorherrschend idealen Zweck zu dienen hatte. Das Gebäude, von 276′ 3″ Länge und 170′ 4″ Breite, spricht diese seine Bestimmung in der kolossalen, von 18 römischen, gegen 40′ hohen Säulen getragenen Vorhalle, zu welcher eine hohe Treppe emporführt, in imposanter Weise aus. Aus der Vorhalle gelangt man in den Treppenraum, von welchem in zwei Geschossen Thüren in die Galerien der Statuen und Gemälde hineinführen. Von dem Treppenraum kommt man sodann in die vorgeführte Rotunde, welche, zwischen den beiden Höfen des oblongen Gebäudes liegend, dessen 61′ hohe Mauern bedeutend überragt. Ihr Durchmesser beträgt 67′, ihre Höhe bis zum Anfang der Kuppel 41′, bis zur oberen Kuppelöffnung 72′ 8″. Diese mit starken Glasplatten eingedeckte Oeffnung hat einen Durchmesser von 23′. Die Wandung der Rotunde wird durch eine 9′ breite, von 20 korinthischen Säulen getragene Galerie in zwei Geschosse gegliedert. Rings herum in Nischen und auf Postamenten stehen griechische Götterstatuen. Der obere Theil der Wandung über der Galerie ist jetzt mit Gobelins bekleidet. Die Decke hat eine schöne, farbige Cassettirung. Der Bau des Museums dauerte von 1824—1830. — C. Fr. Schinkel, a. a. O., Heft XVII, Taf. 104.

Fig. 6. **Aeussere Ansicht der Aukirche in München, von Ohlmüller.** — Unter den Kirchenbauten des am Anfang des Jahrhunderts wiedererweckten gothischen Stiles steht als eines der frühsten Beispiele die Mariahilfkirche in der Münchener Vorstadt Au da, welche in den Jahren 1831—1839 nach den Entwürfen des während des Baues verstorbenen Architekten Ohlmüller ausgeführt wurde. Es ist ein dreischiffiger Bau von 235′ Länge, 81′ Breite und 85′ Höhe im Lichten, mit einem schlanken Thurm von 270′ Höhe. Die mit Fialen bekrönten Strebepfeiler springen auffallend wenig aus dem Körper des Langhauses vor. Die Verhältnisse sind überaus zierlich; die Durchbildung des Einzelnen, zum grössten Theil in Backstein, ist von grosser Eleganz. Das Innere ist auf Taf. 109, Fig. 3 mitgetheilt. — Nach dem Stich von Müller in den Original-Ansichten der vorzüglichsten Städte in Deutschland von L. Lange.

Fig. 7. **Ansicht der Britannia-Röhrenbrücke, von Stephenson und Fairbairn.** — Eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der architektonischen Bestrebungen unseres Jahrhunderts ist die Erfindung neuer Constructionsweisen und deren Anwendung auf die immer höher und höher gesteigerten Anforderungen des modernen Bedürfnissbaues, namentlich der Verkehrsanstalten, Strassen, Brücken u. dergl. Wir repräsentiren diese Richtung hier durch die im Jahre 1848 vollendete kolossale Britanniabrücke, welche zum Zweck der Chester-Holyhead Eisenbahn die Küste von Nordwales und die Insel Anglesea mit einander verbindet. Der berühmte Ingenieur Robert Stephenson hatte die Ueberbrückung ursprünglich durch eine runde, aus schmiedeisernen Platten zusammengenietete Röhre herstellen wollen, welche an Ketten aufgehängt werden sollte. Als sich dieser Plan dann aber als unausführbar erwies, setzte der Ingenieur William Fairbairn das Unternehmen in der Weise fort, dass er zwischen fünf Pfeilern je zwei viereckige, aus schmiedeisernen Platten construirte Röhren legte, deren obere und untere Fläche wieder aus je acht ebenso construirten Röhren

besteht. Durch die beiden Hauptröhren gehen die Schienenwege hindurch. Die beiden mittleren Röhrenlängen haben 460' freie Spannung, die beiden dem Ufer zu gelegenen 230'. Die Totallänge jeder Röhre beträgt 1524', ihre Höhe in der Mitte 30', auf den Zwischenpfeilern 27', am Ende 23', die grösste Breite misst 14' 8". Die Anzahl der auf das Verbinden der Platten verwendeten Nieten beläuft sich auf 1,764,000; das Gesammtgewicht des Eisens hat man auf 5788 Tonnen angeschlagen. — Förster's Allg. Bauzeitung, 1849, Jahrg. XIV, p. 175 ff.; Atlas, Taf. 277.

Fig. 8. **Die Ueberbrückung des Elsterthales.** — Eine verwandte Erscheinung ist die hier abgebildete Ueberbrückung des Elsterthales auf der sächsisch-bayerischen Staatseisenbahn. Die Verbindung der beiden Thäler ist durch einen 480—490 Fuss langen Viaduct hergestellt, welcher in seinem unteren Theile durch zwei, in dem oberen durch sechs gewaltige Rundbögen hergestellt wird. Die grossen Bögen haben eine freie Spannung von je 50 Ellen, die grösste Höhe des Baues, von der Sohle des Thales an gerechnet, beträgt 120 Ellen. Die Pfeiler und Uebermauerungen der Bögen sind aus Ziegeln, die Sockel, Tragbögen, Deckplatten u. a. aus Granitquadern, die Landmauern endlich aus Bruchsteinen errichtet. Das Material ist mit der grössten Sorgfalt behandelt. Der Name des Architekten kann nicht angegeben werden, da der Plan aus einer Anzahl von Concurrenzarbeiten zusammengestellt wurde. Die Leitung des 1846 begonnenen und 1851 der öffentlichen Benutzung übergebenen Riesenwerks hatte der Ingenieur H. Kell. — Grundriss und Profil der sächsisch-bayrischen Staatseisenbahn von Leipzig bis an die k. bayrische Gränze, Lithographie.

Tafel 103.

NEUERE SCULPTUR.

Fig. 1. **Statue Papst Clemens XIV., von Antonio Canova.** — In der Sculptur war es der Italiener Antonio Canova (1757—1822), der durch eine energische Rückkehr zur Natur und ein freies, lebendiges Studium der in den hellenischen Sculpturwerken offenbarten Kunstgesetze den Sturz des Manierismus und die Begründung eines reineren Stiles herbeiführte. In der mitgetheilten Hauptfigur von seinem Grabmal Papst Clemens XIV. (Gio. Antonio Ganganelli) in der Kirche S. Apostoli zu Rom verbindet sich die Würde und das Maass des classischen Stils mit einer grossen Gewalt der Charakteristik und des Ausdrucks. Der Kirchenfürst ist in bewegter Haltung sitzend dargestellt, die Rechte zum Segnen erhoben. Für das letztere Motiv erscheint die Bewegung des Armes fast übertrieben lebhaft. Zu beiden Seiten befinden sich die Figuren der Mässigung und Unschuld. Das Modell entstand in den Jahren 1783 und 1784; die Aufstellung des Denkmals fand 1787 statt. — Nach dem Kupferstich von Pietro Vitali.

Fig. 2. **Figur vom Grabmal Alfieri's, von demselben.** — Eine der edelsten Gestalten, die Canova geschaffen hat, ist diese Kolossalfigur des trauernden Italiens, am Grabmal des Dichters Vittorio Alfieri. Dasselbe wurde im Jahr 1807, vier Jahre nach Alfieri's Tode, in der Kirche S. Croce zu Florenz, dem Pantheon der grossen Männer Italiens, aufgestellt. Die Figur verbindet den reinsten Adel der Formen mit einer rührenden Tiefe des Ausdrucks. — Nach dem Kupferstich von Pietro Fontana.

Fig. 3. **Venus und Adonis, von demselben.** — Die an Canova's Werken oft getadelte Richtung auf übertriebene Weichheit und einen an Coquetterie streifenden Liebreiz des Ausdrucks sieht man, wiewohl mit

Maass, an dieser anmuthig componirten Gruppe hervortreten, in welcher der Abschied der Venus von dem zur Jagd ausziehenden Adonis dargestellt ist. Das Werk war ursprünglich (1795) für den Marchese Berio in Neapel bestimmt, und kam dann nach nochmaliger Ueberarbeitung von Canova's Hand in den Besitz des Herrn Favre in Genf. — Nach dem Kupferstich von Angelo Bertini.

Fig. 4. **Statue Washington's, von demselben.** — Von wahrhaft grossartiger Erfindung und würdevoller Haltung ist endlich die berühmte Statue des grossen Washington, welche der unermüdlich thätige Meister wenige Jahre vor seinem Tode, 1818—1820, arbeitete. Leider ist das Werk in Amerika bei einem Brande zerstört worden. Washington ist sitzend, in der Tracht eines römischen Imperators dargestellt, eine Gesetzestafel auf das Knie stützend, mit dem Stift in der erhobenen Rechten, den Blick sinnend in die Ferne gewendet. Zu seinen Füssen liegt das Schwert. — Nach dem Kupferstich von Angelo Bertini.

Fig. 5. **Statue des Cincinnatus, von Chaudet.** — In Frankreich war der Bildner dieser Statue, Antoine Denis Chaudet (1763—1812) einer der Ersten, welche den inhaltlosen Manierismus der Rococozeit mit neuem Gehalte zu erfüllen und an der Hand der Antike zur Reinheit und Gesetzmässigkeit zurückzuführen strebten. Seine Statue des Cincinnatus ist von einer natürlichen Schlichtheit; der Held steht mit ernst sinnendem Ausdruck neben dem Pflug, von dem er zur Dictatur abgerufen wurde, leicht mit Sandalen und der Tunica bekleidet, welche die rechte Schulter frei lässt; über die linke Schulter ist die Toga geworfen. — Landon, Annales du Musée, École française moderne, Sculpt. Vol. I, pl. 21.

Fig. 6. **Relief, von John Flaxman.** — Der Engländer John Flaxman, dem die neuere Malerei als Zeichner der Umrisse zu Homer, Aeschylus und Dante (Taf. 104, Fig. 4 und 5) eine Reihe der edelsten Schöpfungen in echt hellenischem Geiste verdankt, hat auch in bildnerischen Werken mit Geist und Energie den classischen Stil, insbesondere in England, zur Geltung gebracht. Die Feinheit seiner Empfindungsweise und der Adel seiner Formgebung vereinen sich auf's schönste in dem mitgetheilten Relief, in welchem Flaxman nach den Worten des Vaterunsers (Dein Reich komme!) die Seligkeit der Auserwählten schildert. Das Relief gehört zu dem Grabmal, welches der Baronet Francis Baring seiner Gattin in der Kirche zu Mitcheldever in der Grafschaft Hampshire im Jahr 1809 errichten liess. — G. Hamilton, The english sculpt., Vol. I, 66.

Fig. 7. **Ariadne, von Dannecker.** — Unter den Deutschen war Johann Heinrich von Dannecker der Mitbegründer eines auf dem Studium der Alten und einer frischen, lebendigen Naturbetrachtung basirenden reineren Stiles. Wir repräsentiren seine Hauptseite, die Bildung schöner weiblicher Gestalten, durch die berühmte Statue der auf einem Panther ruhenden Ariadne, welche der Künstler im Jahre 1806 modellirte und 1816 für den Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. in weissem Marmor vollendete. Die Gruppe ist 5′ 5″ hoch und 4′ 7″ lang. — Dannecker's Werke in einer Auswahl. Mit einem Lebensabriss des Meisters, herausgegeben von Carl Grüneisen und Theodor Wagner, Taf. 9.

Fig. 8. **Denkmal des Grafen von der Mark, von Schadow.** — Bei Johann Gottfried Schadow verband sich mit dem Sinn für die maassvolle, einfache Schönheit der Antike ein energisches Streben nach kräftiger Naturwahrheit und individueller Charakteristik. Wir geben zunächst einen Beleg für jene ersterwähnte Seite in dem anmuthig componirten und von inniger Empfindung belebten Grabdenkmal des jung verstorbenen Grafen von der Mark, welches der jugendliche Künstler im Jahr 1790 für die Dorotheenstädtische Kirche zu Berlin arbeitete. Die Abbildung gibt oben

die in einer Nische aufgestellte Gruppe der drei Parzen, und darunter den schlummernden Jüngling, welcher auf einem mit Reliefs geschmückten Sarkophage ruht. — Abbildungen von den Bildhauerwerken des Johann Gottfried Schadow, von dem Meister selbst herausgegeben, Berlin 1849, Bl. II.

Fig. 9. **Statue Friedrich's des Grossen, von demselben.** — Sein Meisterwerk historischer Charakteristik lieferte J. G. Schadow in der vorstehenden Statue des grossen Friedrich, dessen scharf ausgeprägte Persönlichkeit er damit für alle Zeiten im Wesentlichen plastisch feststellte. Der Künstler gab ihm in Haltung, Ausdruck und Costüm die ungeschmälerte Portraitähnlichkeit, ohne dadurch der idealen Würde des Dargestellten und der Kunst selbst Abbruch zu thun. Er bemerkt in den Erläuterungen zu seinen Werken selbst: dass er dem König seine bekannte Uniform gelassen und, um dem Ganzen mehr Fülle zu geben, auch um die Königswürde zu bezeichnen, den Hermelinmantel beigegeben habe. — Joh. Gottfr. Schadow, a. a. O., Bl. VIII.

Fig. 10. **Christus, von Thorwaldsen.** — In dem Dänen Bertel Thorwaldsen erschien unserem Jahrhundert der grösste und reinste Vertreter des hellenischen Stiles, dessen Einzelformen, Compositions- und Vortragsweise er mit innerlich verwandtem schöpferischem Geist erfasste und mit gleicher Consequenz auf Gegenstände der classischen Mythe, der christlichen und Profan-Geschichte anwandte. Unter seinen religiösen Bildwerken ragt durch Tiefe und Grossartigkeit der Auffassung diese Statue Christi hervor, welche Thorwaldsen im Laufe des Jahres 1821 modellirte, und welche dann später in der Frauenkirche zu Kopenhagen aufgestellt ward. Die Figur ist 10½ Fuss hoch. — Nach dem Kupferstich von Ruscheweyh.

Fig. 11. **Fragment des Alexanderzuges, von demselben.** — Das berühmte Bildwerk, von dem in vorstehender Abbildung ein Bruchstück mitgetheilt ist, gehört zu den formvollendetsten, von echt hellenischem Geiste durchwehten Schöpfungen Thorwaldsen's und ist noch besonders dadurch bemerkenswerth, dass es den eigentlichen Reliefstil, wie ihn die hellenischen Künstler, dem Wesen dieser Darstellungsweise entsprechend, geschaffen hatten, wieder zu Ehren brachte, im Gegensatze zu den Meistern der letzten Jahrhunderte, welche dem Relief durchgängig die Anforderungen der malerischen Perspective aufgedrungen hatten. In einer Reihe wenig erhabener, einfach nebeneinander gestellter Figuren, sehen wir hier den Einzug des siegreichen Alexander's in Babylon dargestellt. Es ist der mittlere Theil des Ganzen, wo Alexander, auf einem von der Siegesgöttin gelenkten Triumphwagen stehend, von der Göttin des Friedens mit dem Lorbeer begrüsst wird. Hinter dieser bemerkt man den überwundenen Perserkönig mit seinen Kindern, in flehender Haltung. Auf der andern Seite griechische Krieger, von denen zwei damit beschäftigt sind, den sich bäumenden Bucephalus zu bändigen. Thorwaldsen arbeitete dieses Relief für ein Zimmer des päpstlichen Palastes auf dem quirinalischen Hügel in Folge eines im Jahr 1811 erlassenen Decrets des Kaisers Napoleon, wonach dieser Palast zur kaiserlichen Wohnung neu herzurichten und innerhalb drei Monaten zu vollenden war. Im Juni 1812 wurde das Bildwerk fertig und erregte, trotz seiner schleunigen und skizzenhaften Ausführung in Gyps, so allgemeine Bewunderung, dass der Künstler mehrere Wiederholungen anfertigen musste, von denen eine für die Villa des Grafen von Sommariva am Comersee in Marmor ausgeführt ist. Eine andere befindet sich im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen. — Basreliefs des Bildhauers Albert Thorwaldsen; Alexander's des Grossen Einzug in Babylon. Nach den Zeichnungen von Friedrich Overbeck in Rom, in Kupfer gestochen von P. Bettelini und D. Marchetti.

Tafel 104.

NEUERE MALEREI IN FRANKREICH, ENGLAND UND ITALIEN.

Fig. 1. **Der Schwur der Horatier, von David.** — Die Darstellungen der neueren Malerei beginnen wir mit einigen Hauptvertretern des Classicismus im Auslande. Für Frankreich ist J. L. David (1748—1825) der eigentliche Vater der neueren antikisirenden Richtung, deren jüngere Repräsentanten sich fast sämmtlich seine directen Schüler nennen können. Wir veranschaulichen seine Kunstweise, deren Grundzug jedoch weniger der maassvollen Einfalt der Hellenen als dem declamatorischen Pathos des Römerthums verwandt ist, durch ein im Jahr 1784 für Ludwig XVI. gemaltes grosses Oelgemälde, den Schwur der Horatier vor ihrem Auszug zum Kampfe gegen die Curiatier. Der Vater überreicht ihnen die Schwerter, wobei sie schwören, entweder zu siegen oder zu sterben. Im Hintergrund erblickt man die Mutter der drei Helden, mit den Kindern des einen Sohnes beschäftigt, und daneben dessen Gattin Camilla, die Schwester der feindlichen Curiatier, die sich zur Seite einer jüngeren Schwester dem doppelten Schmerze hingibt. Die letztere Gruppe ist von einfach schöner Erfindung und rührendem Ausdruck; in der Gruppe der Männer dagegen überwiegt das äusserlich Pathetische, und auch die Composition verstösst, insbesondere in der fast übereinstimmenden Fechterstellung der drei Brüder, doch allzu stark gegen die Gesetze des Schönen. — C. F. Landon, École française moderne, Vol. I, pl. 21, p. 49.

Fig. 2. **Napoleon beim Uebergange über den S. Bernhard, von demselben.** — In diesem berühmten Bilde verbindet sich mit dem pathetischen Schwung der Composition ein grosser Zug idealer Charakteristik, wie sie die Heldennatur des modernen Cäsaren forderte. Der Idee des Bildes liegt folgende Thatsache zu Grunde: David sagte dem Bonaparte einst bei einem Mittagsmahl, das ihnen der Secretär des Directoriums gab, dass er ihn malen wolle auf dem Schlachtfeld, mit dem Degen in der Hand. „Nein," warf Bonaparte ein, „mit dem Säbel gewinnt man keine Schlachten mehr; ich will ruhig gemalt sein auf feurigem Pferde." — Landon, a. a. O., I, pl. 29, p. 66.

Fig. 3. **Belisar, von Gérard.** — Gérard ist einer der zahlreichen Schüler David's, und, wie dieses Bild veranschaulichen kann, seinem Lehrer innerlich nahe verwandt. Das bekannte Gemälde gehört zu Gérard's ersten Werken und ward im Jahr 1795 vollendet. Belisar, der erblindete Held, trägt seinen jugendlichen Führer, der von einer Schlange zum Tod verwundet ist, auf dem Arm, mit dem Stab in der Rechten mühsam den Pfad suchend. Die schmerzvolle Festigkeit, mit welcher der Mann das doppelte Elend trägt, ist in ergreifender Weise dargestellt und die Behandlung der umgebenden Natur stimmt gut zu diesem Eindruck tragischer Heldengrösse. — Landon, a. a. O., I, pl. 48, p. 101.

Fig. 4. **Die Rückkehr der Nausikaa, von Flaxman.** — Einen schlichteren, reineren Stil zeigt John Flaxman, von dessen Sculpturen oben (Taf. 103, Fig. 6) die Rede war, in seiner eigentlichen Sphäre, zunächst an einer seiner Zeichnungen zum Homer, welche in den Jahren 1787 bis 1794 in Italien entstanden. Es ist Nausikaa, die auf ihrem Mäulergespann von dem Strande des Meeres mit der fertigen Wäsche zur Stadt des Alkinoos zurückkehrt, und in ihrem Gefolge Odysseus, der kaum dem Sturm des Poseidon entronnen, hülfeflehend zu der Königstochter gekommen und von ihr freundlich aufgenommen war. Der ganze Reiz der homerischen Erzählung (Odyssee, Buch 6) ist über das anmuthige Bild aus-

gegossen, dessen Stil den hellenischen Vasengemälden der besten attischen Zeit mit freiem Verständniss nachgebildet ist. — Odyssée d'Homère, gravée par Th. Piroli, pl. 8.

Fig. 5. **Dante am Quell Eunoë, von demselben.** — In verwandtem Stil und mit gleich tiefem Verständniss für den Geist der Dichtung führte Flaxman auf Bestellung des Sir Thomas Hope die Zeichnungen zu Dante's göttlicher Komödie aus, denen dieses Bild entnommen ist. Es ist die Schlussscene des „Fegfeuers" (Gesang 33). Dante, von dem Dichter Statius und den Tugenden begleitet, wird von Beatrice und Mathilde zum Quell des Gedächtnisses der guten Thaten, Eunoë, geführt, um daraus zu trinken. — Les oeuvres de John Flaxman, litogr. par Feillet et Lagueron, II, pl. 38.

Fig. 6—8. **Anbetung der h. drei Könige, Joseph's Traum und Christus vor Pilatus, von Vincenzo Camuccini.** — Als einer der frühsten Repräsentanten der Kunsterneuerung in Italien kann Vincenzo Camuccini aufgeführt werden, der neben der Antike auch den Meistern seiner heimischen Kunstblüthe, einem Rafael, Andrea del Sarto und Domenichino sein Studium zuwandte, aber gleichwohl nicht weit über den kalten Classicismus der David'schen Schule hinauskam. Seine Cartons und kleineren Zeichnungen haben vor seinen Oelgemälden eine grössere Freiheit und Natürlichkeit voraus; wir geben daher in vorgenannten Abbildungen drei seiner Zeichnungen, welche mit schlichter Lebendigkeit drei Momente aus der h. Geschichte zur Darstellung bringen. Die erste (Fig. 6) ist ein in der Composition wohlgerundetes, dramatisch bewegtes Bild der Anbetung der h. drei Könige, die zweite gibt in einer etwas pathetischen Weise den Traum Joseph's nach dem ersten Kapitel des Evangeliums Marci, die dritte stellt Christus vor Pilatus dar, nach dem fünfzehnten Kapitel desselben Evangelisten. — J fatti principali della vita di Nostro Signor Gesú Cristo, espressi in litografia dal Cavaliere Vincenzo Camuccini, pag. 17, pl. 69.

Tafel 105.

NEUERE DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der Parnass, von Rafael Mengs.** — Der Mann, mit welchem wir die Denkmäler der neueren deutschen Malerei beginnen, gehört seiner Lebenszeit (1728—1779), sowie seiner Empfindungs- und Compositionsweise nach zu den letzten Ausläufern des oben betrachteten italienischen Eklekticismus. Jedoch als eines der hervorragendsten Mitglieder des römischen Kreises, aus dem in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die geläutertere Kenntniss des Alterthums und ein verjüngter, edlerer Stil hervorging, sowie als besonderer Freund und Rathgeber des grossen Winckelmann muss er an dieser Stelle genannt werden, um so mehr, als in den Einzelheiten seiner Formgebung jene der Antike entlehnte höhere Reinheit und Einfachheit oft in erfreulichster Weise hervortritt. Wir geben, als den Inbegriff seiner gesammten Thätigkeit, das an der Decke des Prachtsaales der Villa Albani bei Rom ausgeführte grosse Freskogemälde, welches den Parnass mit Apollo und den Musen zum Gegenstande hat. Der Gott steht, nur mit einem leichten Mäntelchen über den Schultern, in nackter, jugendlicher Körperschönheit inmitten einer waldigen Landschaft. In der Linken trägt er die Leyer, während die Rechte einen Lorbeerkranz emporhält. Neben ihm steht Mnemosyne, in sinnender Haltung sich auf einen Säulenstamm lehnend. Um diese gruppiren sich dann die andern Musen in mannigfachen Stellungen und mit Attributen, welche die verschiedenen Charaktere deutlich

aussprechen. Zu Füssen des Apollo fliesst der Quell der Kastalia, deren Flussgott im Hintergrunde am Boden ruht. In den Wendungen und Handlungen der Gestalten ist viel Manier und Absichtlichkeit; die Einzelformen jedoch sind oft von der edelsten Schönheit, die Technik endlich ist so vortrefflich, dass der Glanz der Farben sich noch bis auf den heutigen Tag in seiner ganzen Frische erhalten hat. — Nach dem Kupferstich von Rafael Morghen.

Fig. 2. **Apoll unter den Hirten, von G. Schick.** — Einer verwandten Sphäre entnommen, aber beseelt von einem innigeren, reicheren Gefühl und von kräftigerer, natürlicherer Formgebung ist dies Oelgemälde Apollo's unter den Hirten, das letzte Werk, welches der allzu früh verstorbene Gottlieb Schick geschaffen hat. Es schildert den Zauber, den das Erscheinen des Gottes der Musik unter den Söhnen der Natur, Hirten und einfachen Landleuten, hervorruft, in einer reichen Gruppe mannigfacher Charaktere, welche Rührung, Sehnsucht, Freude und Schmerz, wie sie der Gesang des Gottes in ihnen erweckt, mit natürlicher Anmuth ausdrücken. Der Gott selbst sitzt, nur mit einem Thierfell und Sandalen bekleidet, das Haupt lorbeerbekränzt, auf einem Hügel unter Bäumen. Die Rechte stützt er auf die Leyer, während die erhobene Linke seinen Gesang mimisch begleitet. Unter den Zuhörergruppen machen wir besonders auf das Paar im Rücken des Gottes aufmerksam, das in inniger Umarmung und mit dem Ausdruck seligen Behagens den Tönen des göttlichen Sängers lauscht, und als Gegenstück dazu auf die bockfüssigen Panisken, die aus dem Hintergrunde zur Linken auf die weihevoll bewegte Versammlung höhnisch herablächeln. Das Bild, dessen technische Ausführung sehr zu rühmen ist, wurde im J. 1808 vollendet. Es ist 8′ 1½″ lang und 6′ 1″ hoch, und befindet sich in der Galerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart. — Nach der Lithographie von Carl Schmidt.

Fig. 3. **Achilles und die Gesandten Nestors, von Asmus Carstens.** — In grösserem Geiste und mit einer naturverwandten Liebe für die Formen des classischen Alterthums ergriff Jacob Asmus Carstens (1754—1798) die Aufgabe, die hellenische Form mit nordischer Tiefe des Gedankens zu durchdringen, und ward dadurch der eigentliche Bahnbrecher der modernen deutschen Malerei. Den von ihm mit Vorliebe behandelten homerischen Sagenstoffen gehört auch die hier mitgetheilte Zeichnung an. Die Scene ist dem neunten Buch der Ilias entnommen, wo die Führer der Griechen den Achilles zur Besänftigung seines Grolls in seinem Zelt besuchen. Achilles sitzt zur Rechten des Tisches, mit entblösstem Haupt, die Rechte im eifrigen Gespräch erhoben; ihm gegenüber Odysseus, nachdenklich und betrübt über die Fruchtlosigkeit seiner Ueberredungskünste. Neben ihm der zürnende Ajax, das Haupt in die nervige Rechte gestützt. Zwischen diesen und Achilles selbst sodann der greise Nestor, der aus Gram über das den Griechen drohende Unheil weinend das Haupt verhüllt. Auf den Stuhl des Achilles stützt sich sein Freund Patroclus, einen fragenden Blick auf den Freund richtend. Im Hintergrunde endlich die Herolde in lebhafter Trauer und zwei weibliche Gestalten, welche hinter dem Thürvorhang hervorschauen. Das Original, eine getuschte Zeichnung von 1′ 10″ Breite, befindet sich auf der Bibliothek der k. Akademie der Künste in Berlin und gehörte zu der im J. 1795 von dem Künstler in Rom veranstalteten Ausstellung seiner Zeichnungen. Das Blatt trägt die Inschrift: Asmus Jacobus Carstens ex Chers. Cimbr. faciebat Romae, 1794. — Nach dem Original.

Fig. 4. **Hiob, von Eberhard Wächter.** — Eberhard Wächter war einer der entschiedensten Schüler des Carstens und an innerem Reichthum und Gedankentiefe seines Meisters durchaus würdig. Vorstehende Abbildung repräsentirt sein bedeutendes Werk, welches er nach seiner Rück-

kehr aus Italien in Wien ausführte, den Carton des von seinen Freunden betrauerten Hiob. Die Composition ist von der strengsten Einfachheit, die Formen sind gross und von markiger Kraft, und durch das Ganze klingt, wie ein tiefer Grundton, der gewaltige Schmerz des geprüften Dulders, der mit gesenktem Haupt, die Hände über die Kniee faltend, rechts am Boden kauert. Der Meister führte das Bild im J. 1824 mit einigen günstigen Veränderungen in Oel aus. Es befindet sich jetzt in der Gemäldegalerie des Museums der bildenden Künste in Stuttgart. — Nach der Radirung von C. Rahl.

Tafel 106.

NEUERE DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Sophronia und Olindo, von Friedrich Overbeck.** — Das höchste Ziel, welches wir die bisher betrachteten neueren Maler erreichen sahen, war die geistige Wiederbelebung des hellenischen Alterthums. Die auf dieser Tafel repräsentirten Künstler, welche vom zweiten Decennium unseres Jahrhunderts an die Führung der deutschen Malerei übernahmen, wandten sich im Gegensatz dazu der nationalen und christlich-religiösen Vergangenheit zu, deren Denk- und Empfindungsweise ihnen durch die romantische Dichtung vermittelt ward, und deren künstlerisches Ideal sie in den alten deutschen Meistern sowie in Giotto's oder Fiesole's heiligen Bildern verkörpert fanden. Der entschiedenste Vertreter der specifisch religiösen Seite dieses deutschen Idealismus ist Friedrich Overbeck. Unsere Abbildung gibt eines der berühmten Gemälde, welches der Marchese Carlo Massimi in drei Zimmern seiner Villa beim Lateran in Rom (1821—1828) nur von deutschen Malern ausführen liess. Das vorgeführte Gemälde gehört dem dritten Zimmer an, dessen Ausschmückung mit Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem Friedrich Overbeck und Joseph Führich übertragen wurde. Es ist die Rettung Sophronia's und Olindo's vom Scheiterhaufen. Die beiden Opfer sind schon, fast ganz entkleidet, an den Pfahl gebunden, und sehen mit dem Ausdrucke gegenseitiger Treue und christlicher Ergebung dem Flammentod entgegen. Die Henker legen bereits Feuer an, da erscheint von rechts Clorinde, in ritterlicher Tracht hoch zu Ross, in der Linken die Lanze und gebietet mit erhobener Rechten Einhalt. Im Hintergrunde die Zuschauer und Anordner der Marter. Die beiden spitzen Ecken des Bildes mussten auf unserer Abbildung wegfallen. Das Ganze ist von dem Geist des romantischen Gedichtes, dem es entnommen, erfüllt und schliesst sich in der Form und Empfindungsweise der alten umbrischen Schule an. — Nach dem Kupferstich von Anton Krüger.

Fig. 2. **Joseph und seine Brüder, von Peter von Cornelius.** — Das erste grosse Werk, welches die junge Schule der deutschen Römer (1816) in Fresko ausführte, waren die Scenen aus dem Leben des ägyptischen Joseph in der Casa Bartholdy, dem Hause des k. preussischen General-Consuls dieses Namens. Hier malte Peter von Cornelius, der sich den Ruhm des grössten deutschen Malers der Neuzeit errungen und ungeschmälert erhalten hat, das mitgetheilte Bild der Wiedererkennung Joseph's, ein Werk, das in der frischen Ursprünglichkeit seiner Formengebung und Compositionsweise, wie in der mit grandioser Strenge und Einfacheit gehandhabten Technik der Freskomalerei als eine Schöpfung ersten Ranges betrachtet werden darf. So verständlich, klar und schwungvoll wie die Composition, so ergreifend und würdig ist die Stimmung und der Ausdruck der handelnden Gestalten. — Nach dem Kupferstich von August Hofmann.

Fig. 3. **Dante und Virgil in der Hölle, von Koch.** — Dieses Bild Joseph Anton Koch's, eines Schülers des Asmus Carstens, gehört zu den (Fig. 1) bereits besprochenen Fresken der Villa Massimi. Koch malte in dem ersten Zimmer derselben die vier Wandbilder mit Darstellungen aus der göttlichen Komödie des Dante. Unsere Abbildung gibt davon die Scene, mit welcher Dante die „Hölle“ beginnt. Das Bild vereinigt Dante's Schlaf im Walde, sein Erwachen, den Angriff der drei Thiere, des Löwen, der Wölfin und des Leoparden, unter denen der Dichter Stolz, Geiz und Sinnenlust versteht, und endlich die Rettung des Geängstigten durch Virgil. Das mit frischer Naivetät erfundene, ausdrucksvolle Bild gibt uns zugleich eine Anschauung von dem landschaftlichen Stil des Meisters, der als einer der Begründer der deutschen historischen Landschaftsmalerei dasteht. — Nach der Radirung von Koch.

Fig. 4. **Abraham erblickt das gelobte Land, von Julius Schnorr.** — Auch Julius Schnorr von Carolsfeld malte mit an den Fresken der Villa Massimi und muss als einer der Hauptvertreter der modernen deutschen Historienmalerei genannt werden. Wir können von den erwähnten Fresken und den sonstigen historischen Bildern des Meisters hier kein Beispiel geben, und begnügen uns daher mit der Abbildung eines älteren Blattes aus dem Bilderbibelwerk, in welchem Schnorr die biblischen Gestalten und Ereignisse im Gewande des grossen historischen Stiles dem deutschen Volke nahe zu bringen sucht. Es ist der Einzug Abraham's in das Land Canaan. Der Erzvater zieht mit seinem Weibe Sarah und seines Bruders Sohn Lot auf Maulthieren daher. Da erblicken sie, auf einer Anhöhe des Weges, plötzlich das herrliche Land vor sich und sind wie geblendet von seiner prangenden Schönheit. Vier blühende, nackte Knaben schreiten jubelnd dem Zuge voraus, dessen Tross im Hintergrunde den Berg hinanzieht, und über der Gruppe schwebt ein Engel als Symbol der göttlichen Führung. — Julius Schnorr von Carolsfeld, Die Bibel in Bildern.

Tafel 107.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Berliner Schule.

Fig. 1—3. **Die Nikolaikirche zu Potsdam, von Schinkel.** — Die Darstellung der kirchlichen Architektur der modernen Berliner Schule beginnen wir mit einem Bauwerke Schinkel's, um zugleich die Thätigkeit dieses Meisters, dessen Schauspielhaus und Museumsrotunde auf Taf. 102 vorgeführt sind, nach einer andern Seite zu schildern und zu zeigen, dass er auch im Kirchenbau seinen eigenen Weg eingeschlagen hat. Die Aufgabe war, auf dem Marktplatze zu Potsdam, wo ehemals schon eine durch Brand zerstörte Kirche gestanden hatte, ein neues evangelisches Gotteshaus aufzuführen. Der Bau begann im Sommer 1830 nach Schinkel's Plänen unter der technischen Leitung von Persius und wurde im Herbst 1837 eingeweiht. Dies betraf indess nur den quadratischen Unterbau. Der runde Oberbau wurde erst 1843 nach Schinkel's am 9. Oktober 1841 erfolgtem Tode durch Persius begonnen und nach dessen Tode 1845 durch Stüler unter beständiger technischer Führung des Baues durch Prüfer fortgesetzt und bis 1850 zu Ende gebracht. — Der Kirchenkörper bildet, wie aus Fig. 3 erhellt, ein Quadrat von 118 Fuss, an welches sich vorn ein Porticus von sechs korinthischen Säulen, hinten eine Altarnische schliesst.

Die auf den Ecken ausgesparten Räume für die Treppen und die Sakristei beschränken die innere Gestalt auf ein griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln. Letztere sind mit Tonnengewölben von 60 Fuss Spannweite bedeckt, während über dem quadratischen Mittelraum eine Kuppel bis zur Höhe von 164 Fuss (vergl. Fig. 2) sich erhebt. Drei dieser Kreuzflügel enthalten auf korinthischen Säulen Emporen; der an die Altarnische gränzende Flügel, wo Kanzel und Taufstein sich befinden, gestaltet sich dagegen ohne Empore als freier Chorraum. Die einfache Grundform ist ebenso zweckmässig für die Bedürfnisse des evangelischen Cultus, wie günstig für die würdige und bedeutende Wirkung des Raumes. Gehoben wird diese noch durch die schlichte, in edel griechischem Stil durchgeführte Ausstattung und Ausschmückung. Kanzel und Orgelgehäuse haben angemessene bildnerische Zierde, Altar und Taufstein sind aus schwarzem böhmischem Marmor, und die Säulen des Altarbaldachins von gelblichem venetianischem Marmor. Ausserdem schmücken Gemälde auf Goldgrund die Altarnische und die Wölbung der Kuppel. — Das Aeussere wirkt durch glückliche Vertheilung ruhiger Massen und edle, dabei reiche Gliederung imponirend. Die Hauptfactoren sind hier der Säulenporticus und darüber das Giebelfeld mit einer nach Schinkel's Zeichnung modellirten Reliefdarstellung der Bergpredigt, dann besonders der herrliche Säulenkranz, welcher den unteren Theil des Tambours der Kuppel umgibt, endlich die schöne Linie der Kuppel selbst, die auch für die weitere Umgebung diesem Baue eine dominirende Stellung anweist. Die vier Eckthürme, im Schinkel'schen Plane nicht vorhanden, sind durch Persius hinzugefügt worden, weil durch unvorsichtiges Entfernen der Lehrbögen die Gewölbe sich so plötzlich und stark gesetzt hatten, dass eine Verstärkung der Ecken nothwendig wurde. Bemerkenswerth ist noch die ausgezeichnete Construction der Schutzkuppel, welche, ganz aus Eisen zusammengefügt, einen unteren Durchmesser von $72^3/_4$' und ein Gewicht von 1250 Centnern hat. — G. Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen, III. Jahrg., Berlin 1853, Taf. 1—3.

Fig. 4 und 5. **Die Markuskirche zu Berlin, von A. Stüler.** — Hatte Schinkel in geistvoll origineller Weise für die eben dargestellte Kirche die künstlerische Lösung der Aufgabe eines evangelischen Gotteshauses lediglich innerhalb der classischen Formenwelt gefunden, so haben dagegen seine Schüler und Nachfolger sich den Einflüssen nicht entziehen können, welche die wieder auflebende Begeisterung für die Kunst des christlichen Mittelalters mit sich brachte. Doch kommt dabei in der Durchbildung des Einzelnen ein durch die Antike geläuterter Sinn, wie er seit jenes Meisters Vorgang Erbtheil der Berliner Schule geworden ist, zur Geltung. Als interessantes Beispiel dieser Richtung geben wir die von 1848 bis 1855 nach den Plänen von A. Stüler unter Erbkam's Leitung für die evangelische Georgen-Gemeinde ausgeführte Markuskirche zu Berlin. Ihre Anlage bildet ein regelmässiges Achteck mit niedrigem Umgange, an welchen sich einerseits eine Altarnische mit Sacristei und Taufkapelle, andererseits ein Glockenthurm nebst Vorhalle und Treppenhaus legt. Acht schlanke Sandsteinsäulen, 40' hoch, trennen den Mittelraum von den Umgängen. In letzteren sind Emporen angebracht, die auf eisernen Säulen ruhen und ihr Licht durch je drei gekuppelte hohe Rundbogenfenster, deren Stabwerk in Formsteinen ausgeführt ist, erhalten. Einfache rundbogige Fenster erhellen das untere Geschoss. Den hoch emporgeführten Mittelbau bedeckt ein kuppelartiges Kappengewölbe von 100' Scheitelhöhe; durch acht grosse Radfenster mit säulenartigem, aus Formsteinen gebildetem Speichenwerk erhält er ein reiches Oberlicht. Die mannigfache Gliederung des Raumes, sowie die Vermeidung ungebrochener Gewölbflächen verleihen dem Inneren eine gute Akustik, und die centrale Anlage bewährt sich abermals für die Zwecke des evangelischen Gottesdienstes

als praktisch. Eine entsprechende malerische Ausschmückung, die sich an den vornehmsten Punkten, der Altarnische und den oberen Theilen des Mittelraumes, zu figürlichen Darstellungen steigert, bewirkt einen würdigen Eindruck. Das Aeussere ist im Rohbau sorgfältig ausgeführt, horizontale Streifen hellerer Ziegel geben eine lebendige Abwechselung. Die reichen Gesimse und die den Chor wie den Oberbau krönenden Galerieen von kleinen Säulchen sind aus Formsteinen gebildet. Strebepfeiler verstärken am Oberbau wie am Umgange die Ecken, mit einander verbunden durch Strebebögen, welche durch das Dach der Emporen verdeckt werden. Diese Elemente der Construction, sowohl die Durchführung im Ziegelrohbau, wie die Anwendung eines complicirten Strebesystems beruhen auf der Bautradition des Mittelalters. Die äussere Kuppel erhebt sich 150' vom Boden. Neuerdings ist auf besonderen Wunsch der Gemeinde das Glockenhaus thurmartig erhöht worden, wodurch der centrale Charakter der Anlage leider abgeschwächt ist. — Nach Originalzeichnungen des Architekten.

Fig. 6—8. **Die katholische Michaelskirche zu Berlin, von A. Soller.** — Gleich der vorigen befolgt auch diese Kirche in Construction und Formenbehandlung die Principien des mittelalterlichen Rundbogenstiles, jedoch mit stärkerem Anlehnen an italienische Bauweise. Der Grundplan ist, wie Fig. 8 zeigt, der eines dreischiffigen Langhauses von 160' Länge, 66' Breite, wovon 30' auf das Mittelschiff kommen, und eines Kreuzschiffes von 98' Länge. Auf der Kreuzung erhebt sich eine stattliche Kuppel mit Oberlicht. Auch die einzelnen Abtheilungen des Mittelschiffes sind mit Kuppeln bedeckt, welche ein gedämpftes Oberlicht haben, während die Seitenschiffe durch Rundbogenfenster, die durch Stabwerk aus gebranntem Thon getheilt sind, erhellt werden. Die Kirche, welche 1850 durch Soller unter der technischen Leitung Prüfer's und seit dem im November 1853 erfolgten Tode Soller's durch Stüler errichtet wurde, übt in ihrem Inneren eine vorzüglich bedeutsame räumliche Wirkung, und übertrifft im Aeusseren an Gediegenheit der Ausführung, reicher und edler Gliederung, Würde und Monumentalität des Eindrucks alle übrigen Berliner Kirchen. Vorzüglich schön ist der Rohbau mit Blendsteinen, unter Abwechselung mit schmalen dunkleren Schichten ausgeführt, reich und kräftig sind die Strebepfeiler, die Fenster- und Portalgewände, die Maasswerkfüllungen der Fenster und der drei grossen Rosen, sowie die schönen Gesimse und Friese. Das über dem Hauptportal sich erhebende Glockenhaus krönt die kolossale Figur des Erzengels Michael als Drachentödter, in Zinkguss ausgeführt und vergoldet; das Hauptportal selbst wird durch die tiefe, von einem mächtigen Bogen umfasste Vorhalle wirksam hervorgehoben. Die Höhe der Kuppelspitze vom Boden beträgt 150', die Länge der ganzen Kirche 194'. — Entwürfe für Kirchen, Pfarr- und Schulhäuser, herausgegeben von der Königl. Ober-Baudeputation zu Berlin, Tafel 70 ff.

Fig. 9 und 10. **Die Petrikirche zu Berlin, von H. Strack.** — In diesem Gebäude, das von 1846 bis 1854 unter technischer Leitung Dieckhoff's errichtet wurde, tritt uns eine noch entschiedenere Aufnahme mittelalterlicher Construction und Formbildung entgegen, als in den beiden vorigen. Es ist nämlich streng in gothischem Stil durchgeführt, einer Bauweise, die den antiken Reminiscenzen diametral entgegengesetzt ist, während der Rundbogenstil antike Elemente sehr wohl verträgt. Doch bietet der Grundplan manches Eigenthümliche dar. Nicht bloss durch die Enge des Platzes, sondern auch durch die Bedürfnisse des evangelischen Ritus, der, hauptsächlich auf die Predigt Gewicht legend, die Zuhörer in der Nähe der Kanzel gruppiren muss, damit von allen Seiten der Prediger bequem gehört und gesehen werden kann, war ein ausgedehnter Langhausbau untersagt. So wurde der Architekt auch hier zu einer mehr

centralen Anlage geführt, obwohl der Bau als solcher äusserlich nicht charakterisirt ist. Daher das kurze einschiffige Langhaus mit der beträchtlichen Spannweite von 48', daher die Kreuzarme mit ihren Emporen, der kurze, einfach polygon geschlossene Chor, und das noch kürzere Schiff mit seiner Orgelempore. Die ganze Länge der Kirche beträgt nur 138', die Scheitelhöhe der schönen und reichen Sterngewölbe 86' 6". Die Wirkung des Innern ist vortrefflich, besonders harmonisch in der Färbung. Das Maasswerk der Fenster ist musterhaft in Sandstein ausgeführt, ebenso die reich geschmückte Kanzel. Der Altarraum wird durch eine gemauerte, in Stuck zierlich mit Fialen und Spitzgiebeln decorirte Wand abgeschlossen. Hinter derselben liegen Sacristei und Taufkapelle, und oberhalb dieser ist ein Sängerchor angebracht. Bänke, Emporen und Orgelgehäuse sind vorzüglich schön in dunklem Eichenholz ausgeführt. Minder günstig wirkt das Aeussere, da der 307' hohe Thurm mit seiner schlanken, aus Eisen construirten und mit Zink verkleideten Spitze — ein Postulat der Gemeinde — nicht gut mit dem breiten, massigen Kirchenkörper harmonirt. Auf den Ecken der Kreuzarme erheben sich vier kleinere Thürme, die, von fern gesehen, mit dem Hauptthurm eine lebendig malerische Gruppe bilden. Die Ausführung des Mauerwerks in Ziegelrohbau ist vorzüglich. — Nach Originalzeichnungen des Architekten.

Tafel 108.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Berliner Schule.

Fig. 1—3. **Die Bau-Akademie zu Berlin, von Schinkel.** — Wie auf der vorigen Tafel, so beginnen wir auch hier, wo es gilt, die Profanarchitektur der Berliner Schule zu schildern, mit einem Werke Schinkel's, in welchem für die moderne Architektur wieder eine neue Richtung mit grossen Zügen vorgezeichnet ist. An der Berliner Bau-Akademie hat nämlich Schinkel den lange Zeit in Misscredit gerathenen Backsteinbau in solcher Vollendung und Durchführung wieder aufgenommen, dass diese That nicht geringer anzuschlagen ist, als das, was er im Berliner Schauspielhause geleistet hat. In welchem Grade dies Beispiel auf die Gestaltung der Berliner Architektur eingewirkt hat, ist bereits auf der vorigen Tafel gezeigt worden. Der Geist der Nothwendigkeit und Gesetzmässigkeit, der den besten Werken Schinkel's den Stempel der Classicität aufdrückt, ist auch an diesem Gebäude klar zu erkennen. Das angewandte Material führte dazu, die einzelnen Geschosse mit flachgewölbten Decken zu versehen; dies bedingte wieder die Anlage kräftiger Strebepfeiler an den vier Seiten des quadratischen Baues; dies führte ferner consequent zu den flachen Entlastungsbögen, welche die breiten Fenster überspannen. Erhielt der Bau dadurch eine lebensvolle Gliederung, die aus der inneren Structur hervorwuchs, so war nun zugleich reichliche Gelegenheit zur plastischen Ausschmückung gegeben. Auch hier führte die Natur des gebrannten Steines, welche bedeutende Ausladungen nicht begünstigt, zur vorwiegenden Anwendung zierlicher Flächendecoration, in deren Erfindung Schinkel's Phantasie die edelsten Blüthen hervortrieb. Nicht bloss die trennenden Horizontalbänder und die Einfassungen und Wandungen der Thüren und Fenster, sondern auch vorzüglich die Brüstungen unter den Fenstern und die Bogenfelder über denselben sind mit reizenden und sinnreichen Reliefs

aus gebranntem Thon nach des Meisters Zeichnungen ausgefüllt. Fig. 2 gibt die Darstellung eines Fensters und Fig. 3 die Bekrönung eines solchen in grösserem Maassstabe. Auch die auf Taf. 113 unter Fig. 3 und 4 enthaltenen Reliefs sind von den Fensterbrüstungen der Bau-Akademie genommen. Eine neue eigenthümliche Schönheit, eine klare Gesetzmässigkeit und Harmonie bei aller reichen Mannigfaltigkeit des Schmuckes prägt sich in diesem Baue wohlthuend aus. Das Gebäude wurde 1836 vollendet. — C. Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Tafel 123 und 125.

Fig. 4—9. **Details vom Neuen Museum zu Berlin, von A. Stüler.** — Dieser umfangreiche Bau wurde im Sommer 1843 begonnen und 1855 vollendet. So ausgedehnt das Gebäude an sich erscheint (seine Frontlänge beträgt 336' bei einer Tiefe von 130', so bildet es doch der ursprünglichen Conception nach nur einen Theil eines grossen Baucomplexes, der, mit der kürzlich vollendeten Nationalgalerie, dem neu zu erbauenden Dom und der Königsgruft in Verbindung gesetzt, wie in einem grossartigen Forum die höchsten geistigen Interessen vereint repräsentiren würde. Wir haben den Bau als einen Beleg für die Richtung, welche die Berliner Architektur in jüngerer Zeit genommen hat, hier einzureihen, für jene Richtung, welche, weniger auf Monumentalität der Erscheinung, als auf feine Ausführung im Einzelnen ausgehend, nicht selten jene über diese vergisst. Ist im Detail überhaupt viel Schönes und Graziöses geleistet worden, so verdient doch besonders die Art, wie die zur Anwendung gekommenen Eisenconstructionen künstlerisch charakterisirt sind, Anerkennung. Dieses ist ohne Zweifel als ein neuer verheissungsvoller Gewinn für die heutige Bauentwicklung zu betrachten und um so höher zu schätzen, als vielleicht an keinem grösseren Berliner Bau der Gegenwart dieses Streben in so reicher, dabei classisch reiner und schöner Formensprache sich verkündet. Diese Seite ist es daher, welche wir in unsern Abbildungen zu veranschaulichen wünschen. — Der Bau ist in allen Geschossen massiv und feuersicher mit gewölbten Decken, deren Wölbungen entweder auf Säulen ruhen, oder mit Hülfe von Eisenconstructionen und Töpfen oder andern leichten Wölbsteinen über grössere Weiten gespannt sind, ausgeführt. Fig. 4 stellt einen Gewölbebinder des griechischen Saales dar. Dieser Saal nimmt in einer Länge von 126', einer Breite von 31' und einer Höhe von 24' die Südwestecke des Gebäudes im zweiten Geschoss ein. Die Decke wird von eisernen flachbogigen Bindern getragen, über welchen der Länge nach Rippen liegen, zwischen denen Topfgewölbe von so geringen Pfeilhöhen gespannt sind, dass die ganze Decke nach einem Kreissegment geputzt werden konnte. Die Bilder sind mit vergoldeten Figuren, Arabesken etc. aus Zink gefüllt, die Zugstangen deutlich als Taue, die Längsrippen als Blattkränze mit Perlenschnüren dargestellt. Fig. 5 gibt eine Console desselben Saales. Die Säle der Kunstkammer auf der Südseite des dritten Geschosses sind theils mit Kappengewölben, theils mit Kuppeln auf durchbrochenen, von Säulen getragenen Flachbögen überdeckt. Fig. 6 zeigt eine Console, Fig. 7—9 Kapitäle der gusseisernen, mit vergoldeten Zinkornamenten verkleideten Säulen. Von den Kaulbach'schen Wandgemälden des Treppenhauses geben wir auf Taf. 125 unter Fig. 1 u. 2 Abbildungen. — A. Stüler, Das Neue Museum zu Berlin, 1855, Taf. VIII und XII; vergl. F. Adler in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. III.

Fig. 10 und 11. **Die Villa Schöningen bei Potsdam, von Persius.** — Die Umgebungen Potsdam's, von der Natur durch bewaldete Höhenzüge und die schönen Havelseen mit mannigfachem Reiz ausgestattet, durch die Kunst schon seit des grossen Friedrich's Zeiten bedeutend verschönt, haben in den letzten Decennien durch mancherlei königliche und private Bauunternehmungen eine solche künstlerische Weihe erhalten, dass sie als

mustergültiges Beispiel von dem adelnden Gepräge, welches der menschliche Geist der Natur aufzudrücken vermag, aufgestellt zu werden verdienen. Besonders war es der früh verstorbene Persius, schon bei Gelegenheit der Nicolaikirche (Tafel 107) erwähnt, der im Charakter italienischer Villen der besten Zeit, mit sorgfältiger Beachtung dessen, was uns von den Landsitz-Anlagen der alten Römer überliefert ist, und mit denjenigen Modificationen, welche die Verschiedenheit unsres Klima's und unsrer Landschaft erheischt, die Gegend von Sanssouçi und Potsdam mit Gebäuden geschmückt hat, die in harmonischer Weise sich der umgebenden Natur anschliessen. Da hierbei grösstentheils ältere unscheinbare Gebäude möglichst zu benutzen und beizubehalten waren, so war es Aufgabe des Architekten, den Besitzern die wenig zweckmässigen Wohnungen zu bequemen umzuschaffen und zugleich der äusseren Erscheinung der Gebäude eine heiter ansprechende Gestalt zu geben. Mit wie bescheidenen Mitteln, bloss durch malerische Anordnung, durch zwanglose, aus der innern Anlage hervorgehende Gruppirung und edle Einfachheit der Ausstattung er solche Aufgaben zu lösen wusste, zeigt die unter Fig. 10 mitgetheilte, im Jahr 1843 erbaute Villa, die aus einem plumpen, handwerksmässig aufgeführten Bedürfnissbau zu einem anmuthigen Landsitz umgeschaffen wurde, und zwar für eine Bausumme von wenig über 8000 Thaler. Fig. 11 stellt den Kaiserstiel für die Thurmbedachung dar. — Persius, Architektonische Entwürfe für den Umbau vorhandener Gebäude, Potsdam 1849, Taf. 16 u. 18.

Fig. 12—14. **Details von Gebäuden bei Potsdam, von Persius.** — Zur weiteren Charakteristik der schlichten Anmuth, des feinen, geläuterten Schönheitssinnes in den Persius'schen Bauten fügen wir unter Fig. 13 das Profil der Dachsparren an der Traufe, unter Fig. 12 die Unteransicht eines Feldes zwischen den Sparren, beide von der Dienstwohnung des Hofgärtners in Sanssouçi, unter Fig. 14 die Mittel-Akroterie vom königlichen Civil-Cabinetshaus daselbst bei. — Persius, a. a. O., Tafel 6 u. 12.

Fig. 15—17. **Wohngebäude zu Berlin, von Fr. Hitzig.** — In den an den Thiergarten gränzenden Theilen Berlin's hat der Wunsch, für die Bebauung der mit Garten- und Parkanlagen geschmückten Grundstücke eine Form zu gewinnen, die städtische Eleganz und Behaglichkeit mit leichter ländlicher Anmuth zu verbinden, zugleich aber, bei der Kostspieligkeit der Bauplätze, die Häuser durch mehrstöckige Anlage möglichst rentabel oder doch für mehrere zusammengehörige Familien benutzbar zu machen, ohne ihnen den Charakter grosser städtischer Miethsgebäude zu geben, zu einer Entfaltung der Architektur geführt, welche zwischen städtischer und villenartiger Anlage eine glückliche Mitte hält. Vorspringende Erker, Altane und Balkons, theils offene, theils geschlossene Logen, angebaute Veranden und Terrassen verbinden in mannigfacher Weise die Gebäude mit den umgebenden Gärten, und vermitteln das Behagen häuslicher Existenz mit dem freien Verkehr in der Natur. In der Durchbildung und Ausschmückung sowohl des Inneren, wie des Aeusseren herrscht ein edler, auf griechischen Kunstformen basirender Sinn, der jedoch in der Aufnahme naiver, naturgemässer Motive vielfach Originelles und Neues hervorgebracht hat. Das unter Fig. 15 dargestellte, in der Lennéstrasse hart am Thiergarten gelegene Haus veranschaulicht unter den vielen von Hitzig ausgeführten Gebäuden verwandten Charakters eines der gelungensten, das Allgemeingültige dieser Architektur am klarsten. Die Grundrisse (Fig. 16 gibt das erste, Fig. 17 das zweite Geschoss) erläutern die Anlage und Anordnung des Ganzen. — Architektonisches Album des Architektenvereins zu Berlin, XII. Heft, Taf. 67 u. 68.

Fig. 18—20. **Palais der russischen Gesandtschaft zu Berlin, von Knoblauch.** — Um ein Beispiel von dem städtischen Privatbau, wie er

sich in Berlin in neuerer Zeit gestaltet hat, zu geben, wählen wir das grossartige, unter den Linden gelegene russische Gesandtschaftspalais. Die Façade (Fig. 18) mit ihren beträchtlichen Dimensionen und edlen Verhältnissen lässt die mit Klarheit und Consequenz durchgeführte, auf antiken Formprincipien beruhende Reinheit des Stils in besonders wohlthuender Weise hervortreten. Die Grundrisse (Fig. 19 vom ersten, Fig. 20 vom zweiten Geschoss) zeigen die Gruppirung und Vertheilung der Räume um eine ziemlich ausgedehnte Hofanlage. — Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst, Jahrg. 1842, Taf. 19—22.

Tafel 109.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Münchener Schule.

Fig. 1. **Das Treppenhaus der königlichen Bibliothek zu München, von Fr. von Gärtner.** — Sind in Berlin durch Schinkel's geniale und einflussreiche Thätigkeit die Formen der griechischen Architektur Decennien lang herrschend geworden, so hat dagegen die Münchener Schule überwiegend der Bildungsweise des romanischen Rundbogenstiles sich angeschlossen. Zwar fehlte es auch hier nicht an einer Wiederaufnahme der antiken Baukunst, und zumeist war es L. v. Klenze vorbehalten, in mehreren bedeutenden Bauten (Walhalla, Glyptothek, Ruhmeshalle) die Principien der griechischen Architektur darzustellen. Im Wesentlichen aber blieb die schlichte Anmuth, die feine Schönheit der hellenischen Kunst auf diesem Boden eine fremde, nur ausnahmsweise geduldete Erscheinung, indess das Derbe, Massenhafte der romanischen Architektur der allgemeinen Geschmacksrichtung mehr zusagte. Diesen Stil in einer Reihe ansehnlicher Bauten, von denen wir die Ludwigskirche, die Bibliothek, die Universität, das Blindeninstitut, das Salinengebäude, die Feldherrnhalle und den südlichen Friedhof nennen, mit grosser Energie angewendet zu haben, ist Gärtner's Verdienst. Seine Bauten haben etwas Massenhaftes, Kräftiges, Monumentales, allein es fehlt ihnen eine feinere Charakteristik der Formen, eine angemessene Entwickelung der Gliederungen, überhaupt ein tieferes, organisches Lebensgefühl. Es tritt hier ein umgekehrtes Verhältniss im Vergleich zur Berliner Architektur hervor, welche im Allgemeinen nicht so glücklich in der Massenwirkung, überhaupt weniger monumental gedacht, aber an Feinheit und edler Consequenz des Stils den sämmtlichen Münchener Bauten überlegen ist. Hierbei muss indess noch hervorgehoben werden, dass die hochherzige Freigebigkeit, mit welcher König Ludwig I. die Kunst begünstigte, die Architektur zur grossartigen, monumentalen Entfaltung hindrängte, während Schinkel durch die Sparsamkeit seines königlichen Bauherrn Friedrich Wilhelm III. sich auf enge Gränzen beschränkt sah. — Unter den Gärtner'schen Gebäuden ist die königliche Bibliothek, in der prachtvollen, aber öden Ludwigsstrasse liegend, eines der tüchtigsten. In den grossartigsten Verhältnissen angelegt, mit einer Frontlänge von 520′ bei einer Höhe von 85′, wurde der Bau in den Jahren 1831 bis 1842 errichtet. Das untere Geschoss besteht aus Hausteinen, die oberen Geschosse aus gebrannten Steinen. Das Einzelne der Detailbildung am Aeusseren ist nicht glücklich, dem Gebäude fehlt wie allen Gärtner'schen die kräftige lebendige Profilirung. Dagegen wirkt eine Verbindung mit italienischen Formen günstig, wie besonders das ausgezeichnet schöne Treppenhaus, welches unsere Abbildung vorführt, bekundet. Hier zeigt sich der Sinn des Architekten für grossartige räumliche Entfaltung in hellem Lichte. —

Gezeichnet von P. Herwegen, mit Zugrundelegung der Abbildung in den ausgeführten Gebäuden von Gärtner, München 1844, Lief. I.

Fig. 2. **Innere Ansicht der Aukirche in München, von Ohlmüller.** — Auf Taf. 102 unter Fig. 6 ist bereits eine äussere Ansicht dieser schönen Kirche, einer der tüchtigsten Leistungen der neuerstandenen Gothik, gegeben worden. Wir fügen hier eine Abbildung hinzu, welche von dem malerischen Eindruck des Innern eine Anschauung gewährt. — Aufgenommen und gezeichnet von Peter Herwegen.

Fig. 3. **Ansicht der Ruhmeshalle zu München, von L. v. Klenze.** — Während Gärtner seine Thätigkeit fast ausschliesslich auf den Rundbogenstil concentrirte und dadurch einen nachhaltigen Einfluss auf die Fortentwickelung der Münchener Architektur gewann, sehen wir Klenze in vielseitiger Weise mit einer ausserordentlichen Anzahl umfangreicher Gebäude hervortreten, doch unter vorwiegender Anwendung der antiken Stile und der von denselben direct abgeleiteten Bauweisen, namentlich der italienischen Renaissance. War indess die Glyptothek (erbaut 1816—1830) noch befangen in der durch die frühere akademische Ueberlieferung abgeschwächten Stilbildung, so tritt dagegen in der von 1843—1853 ausgeführten bayrischen Ruhmeshalle jene Lauterkeit, jener reine Adel wahrhaft hellenischer Formenbildung hervor, welchen die Architektur erst durch Schinkel wieder gewonnen hat. Wir halten diesen in einem feinen marmorartigen Kalkstein vortrefflich ausgeführten Bau wegen der klaren Schönheit der Formen, der glücklichen Theilung und Massenwirkung, der durchaus harmonischen Gesammterscheinung für das untadeligste von den zahlreichen Werken Klenze's. Auf einer Anhöhe der Theresienwiese gelegen, erhebt die Halle sich 60' hoch, bei 230' Länge und 150' Tiefe mit 48 dorischen 24' hohen Säulen. In den Giebelfeldern sind die vier Hauptstämme des Königreiches, Bayern und Pfalz, Franken und Schwaben dargestellt; in den Metopen wechseln Victorien mit Scenen aus der Kulturgeschichte des Landes, sämmtliche Sculpturen von L. v. Schwanthaler ausgeführt. Der Koloss der Bavaria, von demselben Künstler modellirt und von F. von Miller in Erz gegossen, ein Meisterwerk der Giesskunst, ist 56', bis zur Spitze des aufgehobenen Kranzes 66' hoch. — Aufgenommen und gezeichnet von P. Herwegen.

Fig. 4. **Der Rottmannsaal der Neuen Pinakothek, von Voit.** — Die Neue Pinakothek, seit 1846 aus Privatmitteln König Ludwig's I. aufgeführt, ward in dem bei allen Kunstunternehmungen dieses Fürsten vorherrschenden grossartigen Sinne bestimmt, ein Museum für Werke neuerer Malerei zu bilden. Der Bau, einfach rechteckig angelegt mit 368' Länge bei 101' Breite, ist im Aeusseren fast ohne alle Gliederung und Profilirung, nur mit den leider schon arg vom Wetter beschädigten Wandbildern Kaulbach's bedeckt, welche die Pflege und Entfaltung der Kunst unter ihres königlichen Beschützers Regierung darstellen. Das Innere hat wohl vertheilte, gut beleuchtete Säle, deren Decoration in romanischen Formen durchgeführt ist. Ein besonderer grosser Saal, dessen Durchschnitt Fig. 4 darstellt, ist ausschliesslich den herrlichen griechischen Landschaften Rottmann's gewidmet. Die Bilder, auf Mauergrund in Wachs- und Oelfarben gemalt, sind in die Wandfelder eingelassen und erhalten durch eine ebenso künstliche wie luxuriöse Vorrichtung ein concentrirtes Oberlicht, das um so wirksamer wird, da durch den Einbau einer von Säulen getragenen baldachinartigen Decke das Auge des Beschauers von dem Lichte direct nicht getroffen wird. Das Genauere dieser sinnreichen Vorrichtung ist aus der Abbildung zu ersehen. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Fig. 5. **Ansicht der Mittelhalle des Bahnhofgebäudes zu München, von Bürklein.** — Wir geben hier eines der bezeichnendsten Beispiele von

der in der Münchener Schule herrschenden Behandlung des romanischen Stiles. Zugleich ist der Bau durch Verbindung des Hausteines mit dem gebrannten Steine von Interesse. Die Bahnhalle, in einer Länge von 400′ und einer Breite von 100′, ist durch ihre eigenthümliche Construction bemerkenswerth. Der Architekt hat nämlich grosse Bögen aus Holz hergestellt, welche, von der unteren Abtheilung der Umfassungsmauer aufsteigend, das Dach unmittelbar tragen. In neuerer Zeit wurde der Bau durch Flügelbauten und die anstossende Halle des Ostbahnhofes bedeutend erweitert. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Tafel 110.

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Südwest- und Mitteldeutsche Schulen.

Fig. 1 und 2. **Das Bahnhofgebäude zu Freiburg, von Eisenlohr.** — Wie die Bestrebungen der modernen Münchener Architektur vorzugsweise auf eine Wiederaufnahme der romanischen Formen abzielten, so treffen wir auch in Baden eine bedeutende Reihe von Bauwerken, die nach den Principien desselben Stiles ausgeführt sind. Wir meinen die Hochbauten der badischen Staatseisenbahn, welche, sämmtlich von demselben Architekten entworfen, zu den vorzüglichsten derartigen Leistungen der Gegenwart zu rechnen sind. Je nach der Verschiedenheit der Grundbedingungen bei den einzelnen Anlagen hat Eisenlohr die mannigfachen Aufgaben charakteristisch zu lösen gewusst. Sowohl die Natur des im Lande reichlich vorhandenen Materials, sei es Holz, sei es Haustein, der in grosser Güte und Feinheit vorkommt, als auch die Vortheile des vielfach hügeligen und durchbrochenen Terrains, sowie die im gebirgigen Theile des Landes, im Schwarzwald, herkömmliche, ebenso malerische wie praktische Bauweise hat er als Elemente zur Gestaltung eines charaktervollen Stiles benutzt. Besonders ansprechend sind die kleinen Wärterhäuschen mit ihren weit vorspringenden Dächern, den schattigen zierlich geschnitzten Holzgalerieen, der malerischen Anordnung des Ganzen, der lebendigen Farbenwirkung des verschiedenen Materials. An den umfangreicheren Bahnhofgebäuden, wo ein tüchtig ausgeführter Hausteinbau vorherrscht (wie bei Fig. 1, dem Bahnhofe zu Freiburg), ist der romanische Stil in freier, edler, phantasievoller Weise gehandhabt, und an den weiten Bahnhallen verbindet sich derselbe zweckentsprechend mit einer Holzconstruction, deren offenes Gerüst in einer dem Materiale angemessenen Art behandelt ist. — F. Eisenlohr, ausgeführte Gebäude verschiedener Gattung, Karlsruhe, 1. Heft.

Fig. 3—5. **Die Kirche zu Bulach, von Hübsch.** — Wenn irgend ein moderner Architekt, so hat Hübsch theoretisch und praktisch mit nachhaltiger Energie seine Kunst aus den Fesseln eines angewöhnten Herkommens zu befreien und auf eine rationelle Weise neu zu begründen gesucht. Er geht dabei von der Construction aus, die ihm ein Ergebniss der stofflichen Bedingungen und der praktischen Erfordernisse ist. Dadurch gelangt er zu manchem Eigenthümlichen, Neuen, wie er denn durchweg seinen Gebäuden einen scharf ausgesprochenen individuellen Charakter zu geben weiss. Allein da dem rechnenden Verstande nicht in gleicher Kraft Phantasie und fein ausgebildeter Schönheitssinn zur Seite stehen, so erhalten seine Bauten leicht etwas Trockenes, Nüchternes. Wie die altchristliche Kunst, auf deren Tendenzen zurückzugehen er für erspriesslich

hält, scheint er über den praktischen Grunderfordernissen und der Gesammtconception die Elemente einer feineren Durchführung im Detail hintan zu setzen. Zwar folgt er in den Details der Ornamentation und Construction vorzugsweise der Antike, allein ohne deren Grazie und Feinheit; zugleich verschmäht er auch nicht, Motive des romanischen Stils, soweit er sie für rationell erkannt hat, einzumischen. Zum Beleg für diese Andeutungen geben wir die im Jahr 1837 vollendete Kirche zu Bulach bei Karlsruhe, deren Inneres (vgl. Fig. 4) das Motiv der Hauptconstruction, nämlich mächtige Quergurtbögen, auf welchen der offene Dachstuhl ruht, von S. Prassede in Rom (vgl. Fig. 9 auf Taf. 34) entlehnt, während die als Widerlager für die Hauptconstruction dienenden halben Rundbögen der Seitenschiffe jenes Princip mit der Bauweise gewisser südfranzösischer Kirchen verbinden. — Nach Originalzeichnungen des Architekten.

Fig. 6 und 7. **Die Trinkhalle zu Baden, von demselben.** — In diesem Gebäude hat der Architekt die Aufgabe gelöst, eine Säulenhalle mit beträchtlichen Abständen (die Halle hat 25′ Tiefe bei 257′ Länge) durchaus in Steinbau herzustellen und derselben eine stattliche, monumentale Wirkung zu geben. Die Art, wie diess durch flache, von eisernen Ankern gehaltene Wölbungen erreicht ist und, dieser Ueberdeckungsform entsprechend, die Säulen unter einander durch flache Stichbögen verbunden werden, hat viel Anpsrechendes. — H. Hübsch, Bauwerke, Karlsruhe 1838 ff., 2. Heft.

Fig. 8. **Ansicht des Theaters zu Karlsruhe, von demselben.** — Wenn im Allgemeinen Hübsch bei seinen Bauwerken die Ornamentik mässig anwendet, so hat er in dem nach dem Brande des alten Theaters seit 1847 neu erbauten Theater zu Karlsruhe den Beweis zu liefern gesucht, dass mit dem von ihm angestrebten Stile eine gewisse Opulenz und Zierlichkeit wohl zu vereinigen sei. Von besonders festlich heiterem Eindruck ist die Vorhalle, die in zwei Geschossen sich dem halbkreisförmigen Hauptbaue vorlegt. Durch Verbindung verschiedenartigen Materiales, eines trefflichen Sandsteines mit Backsteinen und Terracotten, und durch Ausschmückung des oberen Geschosses der Vorhalle mit Gemälden wird der malerische Reiz des Gebäudes erhöht. Das Innere ist bei ansprechenden, wenngleich mässigen Verhältnissen einfach, doch zierlich gestaltet. Um einen feuersicheren Bau herzustellen, hat der Architekt sich des Eisens bedient. Eiserne Säulchen stützen die Bogenreihen der Logen; die Decke, als freundliches Zeltdach charakterisirt, spannt sich leicht darüber hin. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Fig. 9. **Das Theater zu Mainz, von G. Moller.** — Dieses Gebäude wurde von 1829—1832 unter technischer Leitung von Peter und Gustav Wetter ausgeführt. Es fasst in drei Logenreihen, einem Parterre und einer Galerie 1500 Zuschauer. Bei höchster Einfachheit der Durchführung interessirt es durch das Eigenthümliche seiner Plananlage. Zum ersten Male in Deutschland ist nämlich hier von Moller die Grundform des inneren Raumes auch für die äussere Erscheinung festgehalten, was jedenfalls für die charakteristische Gestaltung des Ganzen vortheilhaft ist. Nur der Uebelstand macht sich dabei geltend, dass die Stelle des Einganges nicht bedeutsam genug als solche hervorgehoben werden kann. In dem oben unter Fig. 8 betrachteten Theater zu Karlsruhe hat Hübsch mit Beibehaltung jener Grundform den Eingang durch eine ausgedehnte Vorhalle zu markiren gesucht, ohne jedoch eine organische Verbindung beider Theile anschaulich zu machen. — Dr. J. Moller, Das neue Schauspielhaus zu Mainz, Tafel IV.

Fig. 10 und 11. **Das Theater zu Dresden, von G. Semper.** — Auch in diesem Baue sehen wir die von Moller betretene Bahn beschritten und

das, was jener gewollt, reicher und mannigfacher entwickelt. Das Gebäude, 1841 nach dreijährigem Bau eröffnet, aber leider 1869 durch Brand zerstört, erhob sich in imposanter Gestalt, lebendiger Gliederung und reicher plastischer Decoration auf einem freien Platze an der Elbe, in der Umgebung anderer bedeutender Bauten, unter denen das ebenfalls von Semper errichtete Museum zu nennen ist. Der Charakter der älteren Gebäude Dresdens, besonders des angränzenden Zwingers und der katholischen Kirche musste den Architekten zu einer verwandten Formbehandlung hinleiten, und so kam er zur Anwendung der Renaissance. Indess war er mit gutem Erfolg bemüht, die Formen derselben aller willkürlichen Elemente zu entkleiden und die Detailbildung in klarer, durch das Studium der antiken Denkmäler geläuterter Weise durchzuführen. Fig. 10 veranschaulicht das Aeussere in seiner reichen, lebendigen Wirkung, wie es ganz in trefflichem Sandsteinquaderbau behandelt und reich mit Sculpturen geschmückt dastand. In den Nischen am Eingang erblickte man rechts Schiller's, darüber Gluck's, links Goethe's, darüber Mozart's Statue, von Rietschel; an den Seiten des Gebäudes, rechts Molière, darüber Euripides, links Shakespeare, darüber Sophokles von Hähnel. Die Giebelfelder enthielten eine allegorische Verherrlichung der Musik und Orest von den Furien verfolgt, beide Compositionen von Rietschel. (Von den letzteren geben wir auf Taf. 117 unter Fig. 1 eine Darstellung.) An der Rückseite war der Bacchuszug von Hähnel (vgl. Fig. 6 auf Tafel 115) als Fries angebracht. Das obere, etwas zurücktretende Geschoss hatte eine Decoration in Sgraffito. Fig. 11 gibt ein Bild von der Ausstattung des Foyers, dessen feine Ornamente durch vorzügliche Ausführung sich auszeichneten. Das nach dem Brande neu erstandene Theater ist nach den Plänen desselben Meisters, doch mit wesentlichen Modificationen der früheren Anlage ausgeführt. — Gottfr. Semper, Das Königl. Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849, Taf. II und XI.

Tafel 110. A.

SÜDDEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Façade des Reichsrathsgebäudes in Wien, von Theophil Hansen.** — In der Baugeschichte der neueren Zeit bildet die Wiederbelebung der antiken Baustile, des griechischen und des römischen, in dem freieren Sinne, wie die Renaissance dieselbe vollzogen hat, eine der erfreulichsten Erscheinungen. Wir stellen auf dieser Ergänzungstafel die Werke einiger deutschen und österreichischen Meister zusammen, welche als die Führer auf diesem Gebiete zu betrachten sind. Der Urheber des in Fig. 1 dargestellten Bauwerks, der in Kopenhagen geborene, aber seit Jahren in Wien lebende Theophil Hansen zeichnet sich durch feines, an der Antike genährtes Schönheitsgefühl aus. Der Architekt, der durchaus in die Fussstapfen Schinkel's tritt und mit ähnlicher Meisterschaft die griechischen Formen zum Ausgangspunkt für sein Schaffen nimmt, hat dem Bau eine grossartige korinthische Säulenhalle als Façade gegeben, die an den übrigen Seiten in Pilasterstellungen desselben Maassstabes nachklingt. Klar und grossartig ist namentlich die Anordnung des Innern, des Vestibüls sammt den Treppen, sowie der halbrunden Sitzungssäle und die Verbindung dieser Räume unter einander. Um den Bau nach aussen lebendig zu gliedern, sind niedrigere Nebenflügel, den untergeordneten Räumlichkeiten gewidmet, auf beiden Seiten angeordnet. Den Abschluss erreicht das Ganze in dem vornehm angeordneten Platze mit seinem Springbrunnen,

der kolossalen, mit einer allegorischen Figur gekrönten Säule und der doppelten rampenartigen Auffahrt zum Haupteingange. Der Bau ist gegenwärtig im Aeusseren etwa bis zur Hälfte vollendet. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 2. **Das Polytechnikum zu Stuttgart, von J. von Egle.** — Neben Leins hat hauptsächlich Egle in jüngster Zeit durch mehrere Bauten dazu beigetragen, an Stelle des charakterlosen Fachwerkbaues, wie ihn die armseligste Architekturepoche gepflegt hat, einen künstlerisch geadelten Quaderbau zu setzen und der schwäbischen Landstadt das Gepräge einer modernen Residenz zu verleihen. Manche bürgerliche Wohnhäuser und Villen, unter denen wir die Villa Knosp in der Rothebühlstrasse und das Haus des Herrn Hauck in der Hauptstätterstrasse erwähnen, sind in dieser Richtung entstanden, die sich durch schöne Verhältnisse und geschmackvolle Durchbildung auszeichnen. Von öffentlichen Bauten heben wir ausser der Baugewerkeschule das palastartige Gebäude des Polytechnikums hervor, von welchem unsere Abbildung eine Anschauung gibt. In den Jahren 1860—1864 ausgeführt, bildet der Bau ein Rechteck von 87 Meter Länge und 20 Meter Tiefe , an beiden Enden mit Flügeln, die um 8 Meter vorspringen und der Façade eine kräftige Gliederung geben. Der Haupteingang liegt in der Mitte in einem ebenfalls aus der Flucht beträchtlich vorspringenden Flügel. Die Architektur zeigt eine edle italienische Renaissance, das Souterrain und Erdgeschoss von rothen Sandsteinquadern in Rustika, die oberen Stockwerke in gelbem Sandstein mit fein entwickeltem Quaderbau und eleganter Pilastergliederung. Am Mittelbau und den Seitenflügeln kommt dazu noch ein reicher plastischer Schmuck: im Giebelfelde des Mittelfeldes die Württembergia mit der Stiftungsurkunde der polytechnischen Schule vom Throne herabschreitend unter die ihrer harrenden lernbegierigen Zöglinge; über den Fenstern die Medaillonköpfe der berühmten Architekten, Bildhauer, Maschinenbauer, Mathematiker und Physiker; am Hauptportal als Karyatiden die Figuren der Wissenschaft und der gewerblichen Kunst. In die Nischen der dem Alleenplatze zugekehrten Seitenfront sollen Statuen berühmter Männer der technischen Wissenschaften und Künste gestellt werden. Im Innern ist die Eintheilung so getroffen, dass der Mittelbau im Erdgeschoss ausser dem Vestibül und einem Vorplatz die Directions- und Verwaltungszimmer, sowie die steinerne Doppeltreppe enthält, die zu dem im ersten Stockwerk liegenden Festsaale führt. In beiden Eckflügeln sind steinerne, auf eisernen Trägern und Säulen ruhende Treppen angeordnet, die bis zum obersten Stockwerk emporführen. Beide Treppenhäuser werden durch Oberlicht erhellt. Ein Corridor, der Länge nach durch die Mitte des Gebäudes angelegt, mit flachen Kuppelgewölben bedeckt, und durch die Treppenhäuser genügend, wenn auch nicht reichlich erleuchtet, trennt die an der Nordfaçade liegenden Zeichensäle von den an der südlichen Rückseite befindlichen Sammlungsräumen und Lehrerzimmern. Die Hörsäle sind hauptsächlich in die Eckflügel vertheilt. Die Bibliothek nimmt den mittleren Theil des oberen Stockwerks ein, und die kleine, aus dem Dach des Mittelbaues aufragende Kuppel ist für astronomische Beobachtungen bestimmt. Der Bau macht im Innern und Aeussern einen würdigen Eindruck, der besonders durch die musterhaft sorgfältige Ausführung gehoben wird. Zu bedauern ist für die Wirkung, dass man die Hauptfaçade, anstatt nach dem freien Platze, nach der Strasse gelegt hat; doch wird dieser Fehler durch den in der Ausführung begriffenen Erweiterungsbau verbessert werden. — Nach einer Origin lzeichnung des Künstlers.

Fig. 3. **Die königliche Villa bei Berg, von C. von Leins.** — Die künstlerische Richtung der neueren Bauthätigkeit Stuttgarts wird im Wesent-

lichen durch die freie, im Sinne der Renaissance aufgefasste Nachbildung der Antike bedingt und hat an dem trefflichen Material eines schönen Sandsteines, sowohl eines mild rothen als eines matt gelblichen und eines grünlichen sich zu einem edel gediegenen Quaderbau entfaltet. Daneben wird auch der Backstein manchmal zur theilweisen Anwendung gebracht, immer aber nur an den oberen Stockwerken. Mit Ausnahme der im maurischen Stil von Zanth erbauten Villa Wilhelma und der in demselben Stil von Breymann entworfenen Synagoge in der Hospitalstrasse gehören die übrigen Bauten einer auf die Verhältnisse des modernen Lebens angewandten classischen Richtung an, die sich einerseits auf die griechische Formenwelt, andererseits auf die Grundzüge der besten Renaissancekunst stützt. In diesem Sinne hat C. v. Leins namentlich den Königsbau mit seiner opulenten Säulenhalle aufgeführt; in diesem Sinne hat derselbe Architekt mehrere vornehme Privathäuser und Villen geschaffen, unter denen das Palais des Prinzen von Weimar in der Neckarstrasse und die Villa Zorn in der Reinsburgstrasse hervorzuheben sind. Den ersten Rang unter diesen Privatgebäuden behauptet aber die für den damaligen Kronprinzen, jetzigen König Karl von Württemberg unfern von der Residenz, nahe bei dem kleinen Weiler Berg in den Jahren 1845—1850 errichtete Villa, von der wir hier eine Ansicht mittheilen. Auf weitschauendem Hügel inmitten eines der lieblichsten deutschen Landstriche erbaut, erhebt sich der Bau über einer mächtigen Rustikaterrasse als regelmässiges Viereck in zwei Geschossen, mit höher emporgeführten thurmartigen Eckbauten. Durch Altane, Veranden und Balkone stellt sich das Innere überall mit der umgebenden Natur in lebendige Wechselbeziehung und gewinnt den freien Genuss der reizvollen Ausblicke auf- und abwärts in's Neckarthal, sowie über die reich angebaute gartenartige Landschaft bis nach dem waldbekränzten Rebenkessel Stuttgarts. Weiterhin ist auch die Anlage des schönen Parkes, mit statuengeschmücktem Blumenparterre und reichen Laubmassen mit dem Bau selbst in sinnreiche Uebereinstimmung gebracht. Das ansteigende Terrain gab dem Architekten das Motiv zu einer rampenartigen Auffahrt, vermittelst deren die fürstlichen Bewohner direkt zu den Zimmern gelangen können. Nach der tiefer liegenden Vorderseite ergab sich dadurch zugleich der schon erwähnte terrassenartige Unterbau, dessen rothe Rustikamauern mit einer eleganten Balustrade abgeschlossen sind, die in der Mitte durch einen zierlichen Springbrunnen unterbrochen wird. Die Haupteinfahrt für die Gäste liegt rechts von der Hauptfront in einem quadratischen, von Pfeilerhallen umgebenen Hofe, der andererseits sich an die Stallungen und Remisen anschliesst. Den Eingang gewinnt man dann links über eine herrliche breite Treppe, deren Stufen in einer Flucht zu den Festräumen führen. Diese umfassen den ganzen ersten Stock und haben zum Mittelpunkt den grossen, in edler Pracht durchgeführten Tanzsaal. Wohldurchdachte Abwechslung und glückliche Steigerung, gehoben durch angemessene decorative Ausstattung, deren Charakter die feinste Renaissance bildet, walten in der Anordnung und Verbindung der Räume. Den Aufgang zum oberen Geschoss vermittelt eine schöne Marmortreppe, die in gerader Flucht sich rechtwinklig von der Haupttreppe des unteren Geschosses hinaufzieht, so dass man vom Podest der unteren einen prächtigen Blick auf die obere gewinnt. Eine Colonnade von Marmorsäulen trägt die Decke des Treppenhauses, das durch Oberlicht mild und doch reichlich erleuchtet wird. Ueber ein edles Vestibül gelangt man zu dem Eingangsraume, der die Gemächer des Königs von denen der Königin trennt. Auch hier ist die Eintheilung und Verbindung, sowie die künstlerische Ausstattung voll edler Anmuth, aus dem Prächtigen in's behaglich Wohnliche umschlagend. Der ganze Bau ist bis in's kleinste Detail das Werk einer liebevollen, wahrhaft künstlerischen Hingabe, in welcher die frische

Phantasiefülle der Jugend durch gediegenes Studium und edles Maasshalten fast ohne Ausnahme zu völlig harmonischer Wirkung durchdringt. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 4. **Vestibül des Polytechnikums in Zürich, von Gottfried Semper.** — Von den früheren Bauten Semper's hat Taf. 110 in Fig. 10 und 11 eine Anschauung gegeben. Wir fügen nunmehr den Mittelbau des Schweizerischen Polytechnikums hinzu, welches nach den Plänen von Semper und Wolf in den Jahren 1860—1865 zur Ausführung gekommen ist. In der künstlerischen Fassung des Ganzen erkennt man die Hand Semper's, sein grosses Talent für bedeutsame Entwicklung der Räume und wirkungsvolle Gliederung der Massen. Der Bau, frei auf einer Höhe über der Stadt gelegen, bildet ein Rechteck von bedeutendem Umfange, welches zwei Höfe einschliesst. Der Mittelbau, der dieselben von einander scheidet, enthält das Vestibül und das doppelte Treppenhaus, an welches sich ein dreischiffiger, auf Säulen ruhender Saal für die Gypsabgüsse nach Antiken schliesst. Dieses Vestibül vergegenwärtigt unsere Abbildung. Im oberen Geschoss über demselben liegen die Geschäftslokale des Schulraths und der Direktion, und darüber erhebt sich, den ganzen Bau überragend, ein zweites Geschoss mit kolossalen Bogenfenstern zwischen einer korinthischen Säulenstellung, welches den Festsaal umfasst. Der südliche Flügel des Baues, mit besonderem Eingang und Treppenhaus, ist der Universität zugetheilt. Andere Zugänge liegen in den Axen des nördlichen und des östlichen Flügels, der letztere durch ein Vestibül mit dem Antikensaal zusammenhängend, der erstere durch eine Treppenanlage mit den oberen Stockwerken in Verbindung gesetzt. Die Architektur des grossen Baues ist schlicht in den Formen der Antike durchgeführt, und das Ganze wirkt hauptsächlich durch die Verhältnisse, die Gesammtgliederung und den Rythmus der Massen. Das Erdgeschoss und der Mittelbau, die Fenstereinfassungen und die Gesimse sind in Sandsteinquadern ausgeführt, die übrigen Mauerflächen dagegen verputzt. Um diesem Stucküberzug einen künstlerischen Schmuck zu geben, hat der Architekt die Nordfaçade mit Sgraffitodarstellungen bedeckt. Im Friese des Hauptgeschosses sieht man zwischen Lorbeerzweigen die Büsten grosser Dichter, Künstler und Erfinder aller Zeiten, an den Fensterpfeilern Laubgewinde, im oberen Friese die durch Guirlanden verknüpften Wappen der Schweizer Kantone, endlich am Mittelbau in zwei gezeichneten Nischen die Kolossalfiguren der Wissenschaft und der Kunst. Auch der Festsaal hat eine künstlerische Ausstattung in farbigen Deckenbildern nach den Entwürfen Semper's erhalten. Ebenso sollen die Nischen des Mittelbaues der Hauptfaçade Statuen in Sandstein aufnehmen. — Aufgenommen und gezeichnet von F. Baldinger.

Tafel 111.

ÖSTERREICHISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Die Altlerchenfelder Kirche zu Wien, von J. G. Müller.** — In Österreich hat ein neuer Aufschwung der Architektur länger auf sich warten lassen, als in den übrigen Theilen Deutschlands; seit einiger Zeit aber schickt man sich dort an, mit verdoppelten Schritten die vorangeeilten Bruderstämme einzuholen. Und zwar hat dabei zuerst die in Bayern und dem übrigen Süddeutschland herrschende Richtung auf die mittelalterliche Architektur, speciell auf den romanischen Stil vorwiegenden Einfluss geübt. Weniger als anderwärts war hier die Antike den modernen Baubestrebungen zu Grunde gelegt worden; nur etwa das von Peter Nobile

im Jahr 1824 in dorischem Stil aufgeführte Burgthor zu Wien steht als vereinzeltes, aber tüchtiges Zeugniss einer solchen Richtung da. Von den aus den neu erwachten Bestrebungen hervorgegangenen Werken heben wir zunächst die Altlerchenfelder Kirche des in der Schweiz geborenen, zuerst und hauptsächlich in München gebildeten J. G. Müller (geb. 1822, gest. 1849), hervor. Sie wurde kurz vor dem frühen Tode des Architekten im Jahr 1848 begonnen und 1869 vollendet. Die innere Ausschmückung wurde in opulenter Weise durch Gemälde von J. Führich, Kupelwieser, Blaas, Engerth, Meyer u. A., sowie durch reiche ornamentale Malereien nach Entwürfen von van der Nüll hergestellt. Die perspectivische Ansicht (Fig. 1) zeigt, wie der Architekt die Elemente deutsch und italienisch-romanischen Stiles zu verschmelzen gesucht hat. Die Absicht Müller's ging dahin, das Aeussere ganz in durchgebildetem Backsteinbau auszuführen; daher ist die theilweise Verputzung, die man gleichwohl angewandt hat, nicht ihm anzurechnen. Das Innere, dessen Disposition der Grundriss (Fig. 2) veranschaulicht, wirkt sehr bedeutend und zeigt eine grossartige Entfaltung und Gliederung des Raumes. Das breite und hohe Mittelschiff wird von Kreuzgewölben bedeckt, die schmalen und niedrigen Seitenschiffe haben flache, zwischen breite Gurtbögen gespannte Kuppeln. Imposant steigt noch über das Mittelschiff die Hauptkuppel auf dem Centralpunkte des Kreuzschiffes empor. Die Leitung des Baues hatten seit Müller's Tode Fr. Sitte und J. Fiedler übernommen. — Gezeichnet nach den Baurissen.

Fig. 3. **Das Commandantur-Gebäude des k. k. Artillerie-Arsenals zu Wien, von Siccardsburg und van der Nüll.** — Das in den Jahren 1849—1854 erbaute neue Arsenal vor der Belvedere-Linie zu Wien gehört zu den grossartigsten Bauwerken der Neuzeit. Es besteht aus einem Complex von Gebäuden, die ein regelmässiges Rechteck von 1513′ 8″ Breite und 2173′ 8″ Länge beschreiben. In diesen ungeheuren Räumen ist Alles concentrirt, was mit der Geschütz- und Gewehrfabrikation in Verbindung steht, sowie alle Arten von Waffendepots. An jeder der vier Ecken erhebt sich eine Kaserne, 227 Fuss 6 Zoll im Quadrat; diese werden unter einander durch acht Depots verbunden, zwischen welchen wieder die Wohngebäude für die Professionisten, das Kanzleigebäude und das Spital sammt der Kirche liegen. Den von diesen Gebäuden umschlossenen Mittelraum nimmt zunächst das grossartige Waffenmuseum, dann die Gewehrfabrik, die Werkstätten, das Maschinenhaus, das Giesshaus und das Bohrwerk ein. Die ganze Anlage ist vom Feldzeugmeister von Augustin und den Architekten Theophil Hansen (von diesem besonders das ausgezeichnete Waffenmuseum, von dessen Sculpturen wir Abbildungen auf Taf. 116 unter Fig. 2 und 3 geben), Siccardsburg, van der Nüll, Förster und Rösner in einem trefflich behandelten Backsteinbau ausgeführt. An den vornehmeren Gebäuden, der Commandantur, dem Waffenmuseum und der Kirche, ist bei der reichen ornamentistischen und bildnerischen Ausstattung ein feiner Sandstein zur Anwendung gekommen. Sämmtliche Gebäude zeigen in erfreulicher Uebereinstimmung einen kräftigen Rundbogenstil, dem die Elemente deutsch- und italienisch-romanischer Architektur zu Grunde liegen. Nur die von Rösner ausgeführte Kirche stellt sich als ein Beispiel grosser künstlerischer Verirrung dar. In den übrigen Gebäuden finden wir manche glücklich ersonnene Motive, die geeignet sind, den Bau in seiner kriegerisch wehrhaften Bestimmung zu charakterisiren, wie besonders das von uns gewählte Commandanturgebäude bezeugt. Dasselbe nimmt als quadratischer Körper von 212′ die Mitte der vorderen Frontseite ein, bildet also den Haupteingang zu der ganzen Anlage, wesshalb die Architekten auch das Portal in besonders mächtiger und originell charakteristischer Weise gestaltet haben. — Nach den Originalzeichnungen der Architekten.

Fig. 4. **Das Denkmal des Kaisers Franz I. zu Prag, von Kranner.** — Das labende und segenspendende Element des Wassers mit einem Denkmal für einen ausgezeichneten Mann zu verbinden, ist ein schöner, in früheren Kunstepochen häufig zur Ausführung gekommener Gedanke. Im vorliegenden Falle, wo der Architekt in anerkennenswerther Weise sich der gleich den durchbrochenen Thurmspitzen der Cathedralen pyramidenartig aufsteigenden gothischen Brunnenform angeschlossen hat, ist durch die Sculptur die innige Beziehung des gefeierten Herrschers zu seinem Volke ansprechend dargestellt. Während unter dem oberen Baldachine das Reiterbild des Kaisers seinen Platz gefunden hat, sind die unteren Theile des Denkmals mit den Gestalten der sechszehn ehemaligen, bis 1848 vorhandenen Kreise Böhmens, dargestellt nach den ihnen eigenthümlichen Weisen des Erwerbs und der Beschäftigung, geschmückt; ausserdem bezeichnen acht allegorische Figuren die Regententugenden, sowie Kunst und Wissenschaft, das Land Böhmen und die Stadt Prag. Sämmtliche Sculpturen, von denen wir zwei Statuen unter Fig. 8 u. 9 auf Taf. 116 bringen, sind von Joseph Max gearbeitet. — Nach einer Originalzeichnung.

Tafel 112.

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—3. **Die Kirche S. Vincent de Paul zu Paris, von Hittorff und Lepère.** — Nach den grossartigen, aber nüchternen und frostigen Werken der ersten Napoleonischen Zeit mit ihrem römischen Pomp (vgl. auf Taf. 102 Fig. 2 und 3) ist auch in Paris eine Neubelebung der Architektur nach verschiedenen Seiten hin versucht worden. Einestheils ist man auf ein strenges Studium der griechischen Formen zurückgegangen, mit denen sich bei kirchlichen Aufgaben zugleich ein Wiederanknüpfen an die altchristliche Tradition verband; anderntheils hat man für kirchliche Zwecke zum gothischen Stile des dreizehnten Jahrhunderts, für weltliche Bauten zu der eleganten, überwiegend decorativen Renaissance, wie sie Frankreich im sechzehnten Jahrhunderte sah, seine Zuflucht genommen. Die von uns hier mitgetheilte Kirche S. Vincent de Paul ist das bedeutendste Beispiel der ersteren Richtung. Im Jahre 1824 begonnen, wurde der Bau erst nach zwanzig Jahren, da er Anfangs viele Unterbrechungen zu erleiden hatte, fertig. Die innere Ausstattung und malerische Ausschmückung wurde erst 1853 vollendet. Wie der Architekt in der Gesammtanlage auf das Grundmotiv der altchristlichen Basilika eingegangen ist, zeigt der Grundriss Fig. 3. Doch sind manche eigenthümliche Abweichungen in der Disposition der Räume wahrzunehmen. So sind die beiden äussersten Seitenschiffe in Kapellen abgetheilt, die inneren dagegen, mit dem Mittelschiffe unter demselben Dache liegend (vgl. das Querprofil Fig. 2), enthalten in einem zweiten Geschosse ausgedehnte Emporen; so umfasst die grosse Altarapsis nicht bloss das Mittelschiff, sondern auch noch die beiden eng mit demselben verbundenen Seitenschiffe; so schliesst der Bau nach aussen nicht mit der Apsidenform, sondern, da noch eine Kapelle für die Trauungen vorgelegt ist, geradlinig. Erwähnen wir noch, dass neben der Apsis am Ende der äussersten Seitenschiffe die Sacristeien liegen, und dass eine tiefe Vorhalle den Eintritt in's Hauptschiff vermittelt, während man aus dem Säulenprostil, der die Vorhalle umgibt, direct in die Seitenschiffe gelangt, so haben wir das Wesentliche über die räumliche Disposition gesagt. Die Anlage des Ganzen hat nicht unbe-

trächtliche Dimensionen: die innere Länge misst im Lichten 188', die Breite 105', wovon 35' auf das Mittelschiff kommen. Für die Detailbehandlung sind vorzugsweise die griechischen Formen massgebend gewesen; die ionischen Säulenreihen unten, die korinthischen oben sind durch vollständige Architrave verbunden. Die Decke des Mittelschiffes, im Scheitelpunkt 80' hoch über dem Boden, zeigt ein sichtbares Hängewerk, dessen Abtheilungen cassetirt und mit vergoldeten Stern- und Kreuzformen auf abwechselnd blauem und rothem Grunde decorirt sind. Aehnliche Behandlung ist in den Seitenschiffen durchgeführt. Das Innere ist in allen seinen Theilen mit enkaustischer Wachsmalerei auf Goldgrund prachtvoll ausgestattet; zur Entfaltung figürlicher Darstellungen boten die Seitenwände, die Friese über den Säulenreihen, besonders aber die grosse Hallkuppel der Apsis reichlichen Spielraum. Die Compositionen zu den Gemälden im Schiff rühren von Hippolyte Flandrin (Taf. 152, Fig. 1 und 2), die zu der Apsis von Picot her. Auch die Fenster sind mit Glasmalereien geschmückt, so dass die Harmonie des Innern eine vollständige ist. Das Aeussere erhält nur durch einfache Fenster zwischen Pilastern eine belebende Gliederung, die Façade zeigt den antiken, säulengetragenen Giebel mit einem, allerdings ebenfalls in antiken Formen streng durchgeführten, Thurmbau verbunden. Die Ausführung in Schnittsteinen ist eine vorzügliche; die von der Stadt Paris getragenen Kosten des ganzen Baues belaufen sich auf c. 4,000,000 Francs. — Erbkam, Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. V, Bl. 31 u. 32, nach den Zeichnungen von Borstell und Koch.

Fig. 4. **Façade der Kirche S. Clotilde zu Paris, von Gau.** — Wir geben diese Kirche als Beispiel jener anderen Auffassung der Achitektur, welche durch die neuere Richtung der Archäologie in Frankreich hervorgerufen, den heimisch mittelalterlichen Stil zum Ausgangspunkt für die modernen Bestrebungen macht. Die Kirche S. Clotilde wurde von 1846 bis 1853 auf Kosten der Stadt Paris in streng gothischem Stile nach den Plänen des deutschen Architekten Gau (geb. zu Köln 1790, gest. 1854 zu Paris) errichtet. Nach der Erkrankung des ersten Baumeisters übernahm Th. Ballu, Architekt der Stadt Paris, die Fortführung des Baues unter wesentlichen Modificationen, welche vorzugsweise die Façade und die Construction des Daches betrafen. Die Façade, anfangs in einfachen Formen mit zwei horizontal abschliessenden Thürmen entworfen, wurde so umgestaltet, wie unsere Abbildung sie zeigt. Das Dach, anfänglich für Holz projectirt, erhielt eine vollständig durchgeführte Eisenconstruction, so dass jetzt die Schalbretter für die Zinkbedachung das einzige Holz daran sind. Die Planform der Kirche ahmt, jedoch mit gewissen Abweichungen, die Anlage französisch gothischer Cathedralen nach. An die dreitheilige Thurmhalle schliesst sich ein dreischiffiges Langhaus mit niedrigen Abseiten, von einem Kreuzschiff durchschnitten und in einen Chor endend, der den gewöhnlichen Polygonschluss mit fünf radianten Kapellen hat. Die wesentlichsten Abweichungen bestehen darin, dass der Chor kürzer ist als er in den alten Kirchen zu sein pflegt, dass seine Abseiten als Sacristeien dienen, und dass die Kreuzflügel, so weit sie über die Flucht des Langhauses vorspringen, kapellenartig abgesondert sind. Die Kirche misst im Lichten ohne die östliche Chorkapelle und die westliche Thurmhalle 228' bei 70' Weite; die Gesammtlänge der bebauten Fläche beträgt 300'. Der reichen Ausstattung des Aeusseren entspricht die prachtvolle Ausschmückung des Innern mit Gemälden von Lehmann, schönen Glasfenstern, Sculpturen u. s. w. — Erbkam, a. a. O., Jahrg. VI, Bl. 16, nach den Zeichnungen von Borstell und Koch.

Fig. 5. **Theil der Façade vom Stadthause zu Paris, von Godde und Lesueur.** — Das Gebäude, ursprünglich nicht besonders umfangreich, war seit 1836 durch bedeutende Zusätze zu einem der grossartigsten Bau-

werke dieser Art erweitert worden. In der Schreckenszeit der Commune (1871) ging der Bau zu Grunde. Dem alten mittleren, in zierlichem Renaissancestil aufgeführten Theile mit seinem Hofe waren auf beiden Seiten zwei mächtige Flügel mit Höfen in ähnlich eleganter und ungemein reicher Behandlung hinzugefügt. Die Façade des einen dieser Flügel, und zwar die nach der Rue Lobau gelegene, gibt unsere Abbildung. Prunkvolle Treppenanlagen, Reihen von Festgemächern und Sälen, ausgestattet mit verschwenderischem Glanz an Möbeln, Malereien und Vergoldung, unübertreffliche Muster grossartiger und geschmackvoller Prachtdecoration, repräsentirten die Macht und den Reichthum der Hauptstadt Frankreichs. — Calliat, Hôtel de ville de Paris, 1844, Pl. IX.

Fig. 6. und 7. **Der Industriepalast zu Paris, von Viel.** — In wie ausgedehnter Weise man in Frankreich das Eisen, bei grossartiger Anwendung desselben als Constructionsmittel, auch der Form nach künstlerisch zu gestalten bemüht ist, dazu bietet der von 1853—55 errichtete Industriepalast in den Champs-Elysées einen bemerkenswerthen Beleg. Während der erste Industriepalast zu London ausschliesslich aus Eisen und Glas construirt worden war, hat man in Paris diesem Gebäude einen monumentalen Charakter zu geben gesucht. Man errichtete desshalb die Umfassungswände aus Werksteinen, während die Bedachung in Eisen und Glas ausgeführt wurde. Ja, in der geschwungenen Form der hohen, in den unteren Theilen mit Zink, in den oberen mit Glas abgedeckten Dächern kann man eine Reminiszenz an die eigenthümliche Dachbildung der französischen Renaissance-Bauwerke erkennen. Fig. 6, den östlichen Theil des Gebäudes darstellend, veranschaulicht die Wirkung dieser originellen Architektur. Ein ähnlicher Querbau mit zwei ebenso vorspringenden Eckpavillons für die Treppen legt sich vor die westliche Seite, während in der Mitte der beiden, nach Nord und Süd gerichteten Langseiten ebenfalls grosse Treppenhäuser und Portalbauten sich erheben, von denen der nördliche den Haupteingang enthält. Mit Ausschluss dieser Nebenräume hat der eigentliche Raum für die Ausstellung eine Länge im Lichten von 756, und eine Breite von 324'. Rings um das Mittelschiff, das bei 144' Weite eine Länge von 567' misst, ziehen sich die in zwei Geschosse getheilten Seitenschiffe in einer Weite von 72', von jenem getrennt durch eine Galerie von 12' Breite, während an den Umfassungswänden eine Galerie von 6' Breite sich hinzieht. Die Construction zeigt im Wesentlichen Fig. 7. Eine so freie Ueberspannung solch' ungeheurer Räume ist unstreitig eine der wichtigsten Errungenschaften, die wir der neuen Constructionsweise verdanken. Einen beachtenswerthen Versuch zur formalen künstlerischen Gestaltung derselben gemacht zu haben, ist das Verdienst des Pariser Industriepalastes. — Erbkam, Zeitschr. für Bauwesen, Jahrg. V, Bl. 30 und F, nach Zeichnung von Winterstein.

Fig. 8. **Das neue Parlamentsgebäude zu London, von Ch. Barry.** — Der Neubau eines grossartigen, der Würde und Macht englischer Volksvertretung entsprechenden Parlamentsgebäudes wurde von den beiden Häusern im Frühjahr 1835 beschlossen, und in Folge einer glücklichen Concurrenz dem Architekten Barry 1836 die Ausführung übertragen. Im Herbst 1838 wurde der Grundstein gelegt und seit 1839 der Bau in stetigem Fortschreiten zur Vollendung gebracht. Der Kostenanschlag belief sich auf eine Million Pfund, wurde jedoch nachmals noch beträchtlich überschritten, zumal da auf die wichtigsten Räume die luxuriöseste Ausstattung und Ausschmückung verwendet wurde. Der ungeheure Complex, den die beiden Parlamentshäuser, mit ihren Comité-Sitzungssälen, ihren Bibliotheken, Erfrischungsräumen, ihren Corridoren, Hallen und Galerien einnehmen, umfasst in der Hauptrichtung, d. h. an der dem Flusse zugekehrten Hauptfaçade eine Länge von 920'. Zwölf grosse Höfe trennen die einzelnen

Haupttheile. Die ganz in Hausteinen ausgeführten Façaden, besonders die Flussseite, von der unsere Abbildung einen kleinen mittleren Theil gibt, sind mit einer verschwenderischen, in filigranartiger Feinheit die Wände bekleidenden Ornamentik von überwiegend geometrischem Charakter bedeckt. Der Bau ist ein brillantes Muster von dem in kaum unterbrochener Tradition bei den Engländern fortlebenden, allerdings mehr decorativen als organischen Werth beanspruchenden englisch-gothischen Stile. — H. Ryde, History of the palace of Westminster. First series. London 1849.

Tafel 113.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Berliner Schule.

Fig. 1. **Statue Iffland's, von Fr. Tieck.** — Wie durch Johann Gottfried Schadow in Berlin die Sculptur eine Richtung auf schlichte Naturtreue und ausdrucksvolle Charakteristik empfing, ist auf Taf. 103 durch Fig. 8 und 9 veranschaulicht worden. Durch die nachhaltige Wirksamkeit jenes körnigen, tüchtigen Meisters wurde der Entwickelungsgang der Berliner Bildhauerschule nicht wenig gefördert und in eine bestimmte Bahn gelenkt. Das Ziel derselben geht vorzugsweise auf feine Charakteristik und Individualisirung, gestützt auf eine edle, durch das Studium der antiken Plastik gewonnene Auffassung und Behandlung der Formen. Eine Reihe bedeutender Meister und talentvoller Schüler hat sich in dieser Richtung herangebildet, und durch die Gunst zahlreicher königlicher Bestellungen ist denselben vielfach Gelegenheit geboten worden, in monumentalen Aufgaben sich würdig zu bewähren. Mit grösster Sorgfalt pflegen alle Werke der Plastik durchgeführt und mit einer bis in's Feinste stilvoll geläuterten Naturtreue ausgearbeitet zu sein. Christian Friedrich Tieck (geb. 1776, zuerst durch Schadow, dann in Paris durch David gebildet, gest. 1851) zeigt in seinen Werken diese Auffassung der Plastik zum Theil in hoher Vortrefflichkeit. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören die für die innere und äussere Ausschmückung des Berliner Schauspielhauses (vgl. Fig. 4 auf Tafel 102) entworfenen Reliefs und Figuren. Die Statue Iffland's, welche wir hier geben, befindet sich in einem Nebenraume des Concertsaales im Schauspielhause. In Marmor ausgeführt, zeichnet sie sich durch die sauberste Vollendung aus. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 2. **Karyatide, von Fr. Tieck.** — Diese Figur gehört zu den Karyatiden, welche im Concertsaale des Schauspielhauses zu Berlin auf den Pilastern stehend ringsum den Fries und das Gesims zu tragen scheinen. Die Gestalten sind theils stehend oder schreitend, theils in anlehnender halb sitzender Stellung aufgefasst, nicht eigentlich Karyatiden in hergebrachter Weise, da das Gebälk nur ihre Schulter berührt, ohne auf dem Kopf aufzuruhen. Den Gegenstand bilden musikalische und mit der Musik zusammenhängende Thätigkeiten. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 3 und 4. **Reliefs von Schinkel.** — Das auf Tafel 108 unter Fig. 1—3 von uns dargestellte Gebäude der Bauakademie sollte von des hochbegabten Meisters Hand, nach seinen Entwürfen und Zeichnungen, eine Fülle edlen und wahrhaft classischen Sculpturenschmuckes erhalten. Die in den Fensterbrüstungen angebrachten Reliefs (man vgl. Fig. 2 auf jener Tafel) umfassen eine in grossartig einfachen Zügen geschilderte Geschichte der Baukunst. „Die Reihenfolge“ — sagt Kugler, Kleine Schriften,

III, 343 — „beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude (vgl. unsere Fig. 4), über denen Erschlagene hingestreckt liegen, oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt; einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes; Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet (Fig. 3), Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre verschönernden Gaben.“ Sämmtliche Reliefs sind in gebranntem Thon trefflich ausgeführt. — K. Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Taf. 124.

Fig. 5. **Statue der Königin Luise von Preussen, von Chr. Rauch.** — In einem langen schöpfungskräftigen Leben hat dieser bedeutendste Meister der Berliner Sculptur (geb. 1777 zu Arolsen, gest. am 3. Dec. 1857) die Plastik der Berliner Schule zum Gipfel ihrer eigenthümlichen Vollendung geführt, indem er sowohl die Charakterdarstellung zur höchsten Feinheit entwickelte, als auch in der Lösung von Idealaufgaben eine freie, originelle Auffassung mit unübertrefflicher Grazie zu paaren wusste. Wie er in Portraitaufgaben die grösste Naturwahrheit poetisch zu verklären suchte, zeigt eins seiner berühmtesten und frühesten Werke, das Marmorbild der Königin Luise (1813 in Rom vollendet), welches in dem von Schinkel erbauten Mausoleum zu Charlottenburg seinen Platz gefunden hat. — Nach dem Stiche von A. Andorff.

Fig. 6. **Die Statue Blücher's in Berlin, von Chr. Rauch.** — Dieses im Jahr 1826 aufgestellte, in Bronce gegossene Standbild vergegenwärtigt den Helden der Befreiungskriege in kräftig monumentaler Weise. Das Postament der Statue ist mit Reliefs bedeckt, welche die Begeisterung jenes nationalen Kampfes lebendig und verständlich vorführen. Die Höhe des Standbildes beträgt 11′, die des ganzen Denkmals beläuft sich auf 24′ 8″. Eine andere Statue des „Marschall Vorwärts“ hat im Jahr 1827 die Stadt Breslau von Rauch's Hand erhalten; dort ist der Held aber vorstürmend in den Kampf, voll leidenschaftlicher Bewegung aufgefasst. — Abbildungen der vorzüglichsten Werke Chr. Rauch's, mit erläuterndem Texte von Dr. G. F. Waagen, Berlin 1827 ff.

Fig. 7. **Figur einer Victoria, von Chr. Rauch.** — Von der Lauterkeit und Anmuth des Stiles, mit welcher der grosse Meister ideale Aufgaben zu lösen wusste, liefert die wunderschöne sitzende Victoria, eins der sechs seit 1833 für die Walhalla gearbeiteten kolossalen marmornen Victorienbilder, ein Beispiel. — Nach einer Photographie von E. Schmidt mit Hinweglassung der Flügel gezeichnet.

Fig. 8. **Das Denkmal König Friedrich's des Grossen zu Berlin, von Chr. Rauch.** — Dieses eben so phantasievoll erfundene wie meisterlich vollendete und herrlich aufgebaute Kolossalwerk, am 31. Mai 1851 enthüllt, macht den Gipfelpunkt der künstlerischen Thätigkeit des Meisters aus. Es ist unbedingt eins der herrlichsten Werke moderner Plastik. Den grossen König, im Verein mit den Genossen seiner Thaten, den Gehülfen seines kriegerischen und friedlichen Wirkens vor Augen zu stellen, und also in einem bedeutsamen Ganzen ein Gesammtbild der Zeit jener glorreichen Regierung zu concentriren, das ist die Aufgabe, die der Künstler sich bei diesem Werke gestellt hat. Daher sind 24 lebensgrosse Statuen, zum Theil selbst wieder Reiterbilder, gleichsam als Träger an dem unteren Theile des Denkmales angebracht. Die vier Reiter auf den Ecken sind Herzog Ferdinand von Braunschweig, Prinz Heinrich von Preussen und die Generale Ziethen und Seidlitz. Der obere Aufsatz hat auf den Ecken

vier allegorische Figuren: Gerechtigkeit, Stärke, Klugheit, Mässigung, und auf den Flächen Reliefs, welche die entscheidenden Wendepunkte und Hauptmomente aus dem Leben des Königs veranschaulichen. Von unübertrefflicher Wahrheit und Feinheit der Charakteristik sind die zahlreichen Gestalten des Denkmals, die, soweit sie der Geschichte und nicht der Allegorie angehören, im Costüm der Zeit mit grosser Treue dargestellt sind. Dieser Realismus, welchen die Sculptur lange Zeit nicht kannte, ist bereits in Schadow's Statue des grossen Friedrich (vgl. Taf. 103, Fig. 9), sowie in andern Werken desselben Meisters zur Geltung gebracht, sodann besonders in den Reliefs des Blücherdenkmals von Rauch in consequenter Weise angewendet, nirgends aber vorher zu so freier und schöner Stilistik erhoben worden, wie am Friedrichsdenkmal. Nur die Vermischung allegorischer Gestalten in idealer Haltung mit den geschichtlich realen Darstellungen stört uns sowohl am Blücherpostament wie am Friedrichsdenkmale. Das grosse Werk ist vortrefflich von Friebel gegossen und ciselirt, die Höhe der Reiterstatue beträgt 17', die des ganzen Denkmals 42'. — Nach einem nach Burger's Zeichnung gefertigten Holzschnitt von Unzelmann.

Fig. 9. **Kämpfergruppe, von A. Fischer.** — Der Belle-Alliance-Platz zu Berlin sollte, seinem Namen entsprechend, durch Marmorgruppen geschmückt werden, welche sich auf die Befreiungskämpfe der Jahre 1813 bis 1815 beziehen. Vier Gruppen, deren Gestalten die zu jenem Kampf gegen den gemeinsamen Feind vereinigten Völkerstämme repräsentiren, umgeben die in der Mitte des Platzes auf einer Säule stehende Victoria. Von diesen durch A. Fischer im Modell seit langen Jahren vollendeten, durch Franz und Walger in Marmor ausgeführten Gruppen geben wir diejenige, welche England darstellt. Der Leopard, das an der Seite des Kriegers als dessen Kampfgenosse erscheinende Wappenthier Grossbritanniens, deutet diese Beziehung an. Das Vordringen über die Leiche eines gefallenen Kameraden zur Vertheidigung derselben bezeichnet zugleich einen bestimmten Moment aus dem wechselvollen Kriegsleben. Sämmtliche Gruppen sind klar in Gedanken, von wohl gerundeter Composition und feiner Durchführung. — Nach dem Gypsmodell gezeichnet.

Fig. 10. **Nike, den Krieger bekränzend, von Fr. Drake.** — Einer der ersten und ausgezeichnetsten, aus Rauch's Schule hervorgegangenen Bildhauer ist Friedrich Drake (geb. 1805 zu Pyrmont). In ihm hat sich das Streben nach Charakteristik mit einem besonders innigen, gemüthvollen Wesen verbunden, so dass er nicht allein zu unsern feinsinnigsten Portraitdarstellern gehört, sondern dass auch namentlich in der Schilderung des naiven Lebens der Kinderwelt, der reinen Anmuth edler Weiblichkeit vielleicht kein Anderer ihn erreicht. Dabei heimelt uns aus seinen Schöpfungen ein ächt deutscher Zug in Formgebung und Charakterzeichnung an. Dass auch Darstellungen männlicher Kraft ihm eben so sehr wie die Schilderung weiblicher Anmuth gelingen, bezeugt das auf unserer Tafel enthaltene, im Jahr 1853 vollendete Werk einer der acht Marmorgruppen, welche die prachtvolle, von Schinkel gebaute Schlossbrücke zu Berlin zieren. Die Brücke hat die ungewöhnliche Breite von 108'. Acht Granitwürfel, deren Zwischenräume mit eisernen Gittern ausgefüllt sind, bilden auf beiden Seiten die Begrenzung. Auf den Granitwürfeln erheben sich Postamente von grauem schlesischem Marmor, mit jenen 15' hoch. Diese dienen den 8' hohen, in cararischem Marmor ausgeführten Gruppen als Piedestal. Drake's Gruppe, die den Krieger am Ende seines sieggekrönten Kampfes zeigt, bildet den Schlusspunkt der südlichen Reihe. — Nach dem Original.

Fig. 11. **Athene, den Jüngling in den Waffen unterrichtend, von H. Schievelbein.** — Diese Gruppe, die einen dem Kampf vorausgehenden

Moment zu vergegenwärtigen hat, ist die zweite in der südlichen Reihe der Marmorwerke auf der Berliner Schlossbrücke. Die Gruppe ist eben so glücklich, so klar und bestimmt in Gedanken und Composition, wie fein in der Durchführung, besonders des nackten Körpers. — Nach dem Original.

Fig. 12. **Athene hilft dem Krieger kämpfen, von G. Bläser.** — Ebenfalls zu den Gruppen der Schlossbrücke gehörend, und zwar als die vorletzte der nördlichen Seite eingereiht, schildert dieses lebendig componirte Werk eine vorgeschrittene Scene des Kampfes. Gewalt der Bewegung, Kraft und Schärfe der Charakteristik zeichnen dasselbe aus. — Nach dem Original.

Fig. 13. **Nike den gefallenen Krieger zum Olymp führend, von A. Wredow.** — Diese Gruppe bildet an der Nordseite den Schluss der Darstellung dieser prächtigsten aller modernen Brücken. Der Künstler hat in der Lösung der überaus schwierigen Aufgabe und in der Durchführung des herrlichen Körpers des Gefallenen eine seltene Meisterschaft bewährt. — Fassen wir die vier Gruppen und die Kämpfergruppe von A. Fischer zusammen zu einer Vergleichung mit den früheren Werken der Berliner Meister, die auf unserer Tafel dargestellt sind, den Arbeiten Tieck's und Schinkel's, und selbst der Königin Louise und der Victoria von Rauch, so ist zunächst das Gemeinsame zu bemerken, dass die Schule in treuer Consequenz an der von den ächt hellenischen Werken geschöpften reinen und edlen Auffassung und Behandlung der Formen festgehalten hat. Allein an Stelle der schlichten, hohen Einfachheit jener früheren Arbeiten ist ein reicheres, bewegteres Leben, eine grössere Mannigfaltigkeit der Charakteristik getreten und gelegentlich mischt sich damit — so an dem Drakeschen Krieger und der Wredow'schen Nike — eine überaus wohlthuende, das Gefühl warm berührende Verschmelzung mit eigenthümlich deutschem Wesen in Form und Ausdruck. — Nach dem Gypsmodell gezeichnet.

Tafel 114.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Berliner Schule.

Fig. 1. **Statue Chr. Rauch's, von Fr. Drake.** — In diesem trefflichen Werke, dessen edle Haltung und geistvolle Charakteristik unsere kleine Zeichnung nur andeuten kann, geben wir einen weiteren Beitrag zur Kenntniss eines unserer tüchtigsten Bildhauer, eine Ergänzung des auf der vorigen Tafel Enthaltenen und einen Beleg für das im Text bereits über ihn Gesagte. Die Statue schmückt, kolossal in Marmor ausgeführt, die Säulenhalle des Berliner Museums. — Nach dem Gypsmodell.

Fig. 2. **Naturfreuden, Relief von Fr. Drake.** — Auf einem der schönsten Plätze des Thiergartens bei Berlin steht ein von Bürgern der Stadt im Jahr 1849 dem Könige Friedrich Wilhelm III. errichtetes Denkmal. Die Gestalt des Königs, schlicht und anspruchslos im Militärrock, erhebt sich auf einem runden Postamente, dessen Fläche von einem 4' hohen Reliefries umzogen wird. Dieser, gleich dem Standbilde trefflich in Marmor ausgeführte Fries, welchen unsre Abbildung in ganzer Ausdehnung zeigt, schildert in sinniger Weise das Leben harmloser, kindlicher Menschen im Freien, ihren Verkehr mit der Natur, mit Wald und Feld, mit Pflanzen- und Thierwelt. So ist das Denkmal in schönster Art

mit der Umgebung in innigen Zusammenhang gebracht. Naiveres, Frischeres, Liebenswürdigeres als diese reizenden Gruppen hat die ganze moderne Sculptur nicht aufzuweisen. — Nach dem Stich von Andorff und der Zeichnung von E. Meyerheim.

Fig. 3. **Statue Lessing's, von E. Rietschel.** — Zu den ersten Meistern der Neuzeit gehört Ernst Rietschel, 1804 zu Pullwitz bei Dresden geboren, und seit 1826 ebenfalls unter Rauch's Leitung gebildet, dann von 1832 in Dresden bis zu seinem 1860 erfolgten Tode an der Akademie als Gründer einer eignen Schule thätig. Entschieden dem Geiste und der Richtung der modernen Berliner Sculptur sich anschliessend, hat er sich in derselben mit höchster Meisterschaft bewährt, die verschiedensten Aufgaben mit gleicher Trefflichkeit gelöst und sowohl in der Portraitdarstellung als auch in idealen Schöpfungen, in Monumentalwerken wie in kleineren Arbeiten dieselbe Vollendung erreicht. Seine Statue Lessing's, von 1847 bis 1849 ausgeführt, trefflich gegossen und ciselirt von Howaldt in Braunschweig, wurde daselbst am 29. September 1853 enthüllt. An Kraft und Tiefe der Auffassung, an monumentaler Würde und plastischer Rundung, an Feinheit der Charakterdarstellung, die bis in's Kleinste des trefflich behandelten Zeitcostüms sich erstreckt, hat die neuere Sculptur kein Werk derselben Gattung hervorgebracht, das diesem ebenbürtig wäre. — Nach dem Stich von Bretschneider.

Fig. 4. **Maria mit dem Leichnam Christi, von E. Rietschel.** — Diesen oft behandelten Gegenstand (man vergl. die Gruppe von Michel Angelo, Fig. 4 auf Taf. 72, und die Arbeit eines alten Nürnberger Meisters auf Taf. 85, Fig. 3) sehen wir hier in grossartiger Einfachheit, in einer fast architektonischen Strenge und mit der tiefen Innerlichkeit wahrhaft religiöser Empfindung dargestellt. Das Modell wurde 1847 vollendet, sodann bis 1854 in Marmor ausgeführt für den König von Preussen, der am Atrium der Friedenskirche zu Sanssouçi eine eigene Kapelle für das schöne Werk errichten liess. Die Zartheit und Innigkeit desselben konnte in unserer kleinen Zeichnung nur andeutungsweise gegeben werden. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 5. **Statue des Paris, von A. Wredow.** — Wir fügen der auf der vorigen Tafel unter Fig. 13 gegebenen Arbeit dieses Künstlers noch seine berühmte Parisstatue hinzu, deren classische Formvollendung ihr die Ehre der Aufnahme unter die als Musterwerke aufgestellten Abgüsse antiker Werke in der k. Akademie zu Berlin verschafft hat. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 6. **Die Spinnerin, von R. Schadow.** — Rudolph Schadow, der Sohn Joh. Gottfr. Schadow's (geb. 1785, gest. 1822), in der Schule seines Vaters, sodann in Rom unter Thorwaldsen und Canova gebildet, zeichnete sich durch geistvolle Compositionen und feine naturwahre Durchführung derselben aus. Zu seinen bekanntesten Werken gehört die hier aufgenommene Spinnerin, die mehrmals in Marmor ausgeführt worden ist. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 7. **Die Wasserschöpferin, von L. Wichmann.** — Dieser Bildhauer bewegt sich vorzugsweise in der Sphäre des naiven Genre's; seine Darstellungen sind mit Feinheit und Geschmack durchgebildet. Die Wasserschöpferin ist ein beliebtes Beispiel dieser Art. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 8. **Iphigenia, von G. Heidel.** — Wir haben hier die Priesterin der Diana auf Tauris vor uns, in jener Situation, die Goethe so schön geschildert hat:

„Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend.“

Dieselbe Verschmelzung tief innerer moderner Empfindungsweise mit der reinen Naivetät eines antiken Stoffes, die in Goethe's Dichtung waltet, ist auch über dieses treffliche Werk ausgegossen. Die Statue, 4′ hoch in Marmor ausgeführt, vollendet im Jahre 1852, ist Eigenthum des Königs von Preussen und in Sanssouçi aufgestellt. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 9. **Amazonengruppe, von A. Kiss.** — Diese berühmte Gruppe wurde 1839 im Modell vollendet, sodann in Bronze gegossen und 1843 auf der Treppenwange des Berliner Museums aufgestellt. Höchste Energie leidenschaftlicher Bewegung spricht sich in dem meisterlich durchgeführten Werke wirkungsvoll aus. Die Gruppe ist 12′ hoch. Der Künstler, im Jahr 1802 geboren, erhielt ebenfalls in Rauch's Werkstatt seine Ausbildung und starb 1865. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 10. **Der Kampf mit dem Löwen, von Alb. Wolff.** — Diese von einem jüngeren Künstler der Berliner Schule, von dessen Hand auch die Schlossbrücke eine ihrer Marmorgruppen erhalten hat, ausgeführte Gruppe dient auf der anderen Treppenwange des Berliner Museums als Pendant zu dem Kiss'schen Werke, dem es an ergreifender Gewalt und Wahrheit des Ausdruckes ebenbürtig erscheint. — Nach dem Gypsmodell.

Fig. 11. **Der Knabe mit dem Schwan, von A. Kalide.** — Eine reizende, oft wiederholte, in Bronce und Zink gegossene und als Fontaine verwendete Composition voll Frische und natürlicher Grazie. — Die drei letzten Figuren sollen zugleich eine Anschauung von den Leistungen der Berliner Sculptur in Darstellung des Thierlebens gewähren. — Nach dem Original.

Tafel 115.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Münchener Schule.

Fig. 1. **Die Hermannsschlacht, von L. von Schwanthaler.** — Einer der fruchtbarsten unter den modernen Bildhauern ist Schwanthaler (geb. 1802 zu München, gest. daselbst 1848). Wenn man die damaligen Zustände seiner Vaterstadt erwägt, so muss die geniale Kraft, mit welcher seine Natur dem bildnerischen Drange folgte und denselben zu hoher Entfaltung brachte, die grösste Bewunderung erregen. Mit reicher schöpferischer Phantasie begabt, hat sein rastloser Geist in kurz gemessener Lebensfrist einer Menge der verschiedenartigsten Aufgaben genügt und eine Welt von künstlerischen Werken in's Leben gerufen. Grösstentheils waren seine Arbeiten decorativer Natur, denn den meisten unter König Ludwig's glänzender Regierung geschaffenen Bauten hat er die plastische Ausstattung gegeben. In diesen Arbeiten tritt er als rascher, geistreicher, stets aus dem Vollen schöpfender Bildner auf. Weniger glücklich ist er dagegen durchschnittlich in seinen monumentalen Werken, wo die tiefere Durchdringung des Gegenstandes, die charakteristische Auffassung und die stilvolle Durchführung manchmal vermisst wird, obwohl ein bedeutendes Gefühl imponirender, monumentaler Würde ihnen stets innewohnt. Was die Stoffgebiete betrifft, so zeigt er sich nicht bloss thätig in antikisirend idealer Richtung, sondern ein neues romantisches, aus der Aufnahme mittelalterlicher Motive sich ergebendes Element wurde durch ihn besonders gepflegt. Von einem seiner berühmtesten Werke, dem Bavariakoloss gibt unsere Architekturtafel 109 eine Anschauung. Die vorliegende Figur stellt das vordere Giebelfeld der Walhalla bei Regensburg dar: fünfzehn

kolossale, seit 1835 in rascher Folge entstandene Statuen, welche den Kampf der Hermannsschlacht andeuten, in der Mitte die hervorragende Gestalt des Führers, die Zeichen römischer Gewalt mit Füssen tretend und gegen den Andrang der Römer, unter denen man den sich in sein Schwert stürzenden Varus bemerkt, die entweihte vaterländische Erde vertheidigend. — Nach dem Stich von A. Schleich.

Fig. 2. **Die Geburt der Aphrodite, von L. von Schwanthaler.** — Zu den reizendsten decorativen Werken des Meisters gehören die Friese mit Scenen aus der Mythe der Aphrodite, welche ein Zimmer im Obergeschoss des neuen Königsbaues zu München schmücken. Es ist eine im Ganzen geistreich lebendige, trefflich in antikem Sinn stilisirte Arbeit, meist auf rothem Grunde ausgeführt. Der in unserer Abbildung enthaltene Theil zeigt die Geburt der Anadyomene. Nereiden tragen sie in der Muschel an's Land, wo die Opferflamme bereits auf dem Altar der Göttin lodert; ein Amor mit der Fackel reitet auf einem Delphin voran, und bärtige Tritonen blasen frohlockend auf gewundenen Muscheln. — Ludwig Schwanthaler's Werke, mit Erklärungen von C. Schnaase. Düsseldorf 1839.

Fig. 3. **Statue Herder's, von L. Schaller.** — Dieser Künstler, 1804 zu Wien geboren und an der dortigen Akademie zuerst gebildet, kam 1828 nach München, wo er bei der plastischen Ausschmückung mancher neuer Gebäude betheiligt wurde. Er zeichnet sich in seinen Werken durch manche Eigenthümlichkeit, namentlich durch Streben nach individueller Charakteristik aus. Ein Beispiel dieser Richtung führen wir in der 1847 im Gypsmodell beendeten, von F. Miller gegossenen und am 25. August 1850 in Weimar enthüllten Statue Herder's vor, welche in treuer Naturwahrheit und mit feiner Empfindung den humanen, im schönsten Sinne priesterlichen Charakter des edlen Mannes zur Erscheinung bringt. Die Statue ist 10' hoch, das Postament aus dunkelgrünem Muschelmarmor hat 9' Höhe. Schaller starb 1865. — Deutsches Kunstblatt von Fr. Eggers, I. Jahrg., 1850.

Fig. 4. **Chiron, den jungen Achill auf der Lyra unterweisend, von Fr. Brugger.** — Wir geben hier von einem jüngeren hochbegabten Bildhauer der Münchener Schule, dem 1815 zu München geborenen und dort 1870 verstorbenen Brugger, eine Gruppe, welche in der ihm eigenen sinnig feinen, einfach naiven Weise einen antiken Gegenstand so darstellt, dass er auch für die Gegenwart seine volle Berechtigung gewinnt. — Nach einer Photographie von Fr. Hanfstängl gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 5. **Maria mit dem Leichnam Christi, von F. Widnmann.** — Dieser Künstler (1812 in Eichstädt geb.) hat sich, der Richtung Brugger's verwandt, in den Geist der antiken Kunst mit lebendiger Frische und feiner Empfindung versenkt, wie namentlich sein trefflich componirter und ausgeführter Herculesschild beweist. Unsere Darstellung gilt einem seiner späteren Werke, welches grosse Schönheit der Formengebung mit tiefem Ausdruck des Seelenschmerzes vereint und in seiner Composition und Auffassung interessante Vergleichungspunkte mit der auf der vorigen Tafel unter Fig. 4 dargestellten Gruppe von Rietschel darbietet. — Nach einer Photographie von Fr. Hanfstängl gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 6. **Bacchuszug, von E. Hähnel.** — Wenn wir Ernst Hähnel den Münchener Bildhauern zugesellen, so geschieht dies nicht sowohl, weil ein Schulzusammenhang ihn mit denselben verbände, sondern weil er, wenngleich auf selbstständigem Wege, zu einer der Münchener Kunst verwandten Richtung gelangt ist. Im Jahre 1811 zu Dresden geboren, verdankt er seine Ausbildung weniger einem bestimmten Meister, als vielmehr den mannigfachen Eindrücken, welche längere abwechselnde Aufenthalte in München, Rom und Florenz auf ihn ausgeübt haben. Seit 1848 hat er als Professor in seiner Vaterstadt Dresden eine Schule von jüngeren Künstlern

um sich versammelt. Auch er ist vorzugsweise dem hohen Geiste antiker Kunst zugewandt, deren Stoffe er mit grosser Freiheit und Genialität behandelt. Zugleich haben die kühnen Schöpfungen Michel Angelo's und aus neuerer Zeit Genelli's (dessen Kunstweise wir auf Tafel 125 darstellen) bedeutend auf ihn eingewirkt. Unsere Abbildung gibt einen kleinen Theil des geistreich componirten Bacchuszuges, den er bis 1840 als Fries für die Aussenseite des Theaters zu Dresden (vgl. Taf. 110) arbeitete, ein Werk voll sprühenden Lebens und classischer Schönheit. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers gezeichnet von L. Pietsch.

Fig. 7. **Statue Raphael's, von E. Hähnel.** — Diese elegante Statue, in welcher feine Charakteristik des Individuellen mit idealer Auffassung und Behandlung der Formen sich harmonisch vermählt, ist ursprünglich für die Façade des neuen Museums zu Dresden gearbeitet, sodann aber von dem Künstler mit gewissen Abänderungen im Einzelnen selbstständig wiederholt worden. Unsere Abbildung gilt der jüngeren Bearbeitung. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers gezeichnet von L. Pietsch.

Tafel 116.

ÖSTERREICHISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Der heilige Georg, den Drachen tödtend, von Fernkorn.** — Die Leistungen der modernen österreichischen Sculptur boten lange Zeit hindurch nicht das Bild einer geschlossenen Schule, sondern mehr einer Anzahl vereinzelter persönlicher Bestrebungen dar. Nachdem früher am meisten der Einfluss Münchens und der Schwanthaler'schen Werke sich fühlbar machte, hat neuerdings auch die Dresdener Schule, besonders Hähnel auf die Wiener Plastik Einfluss genommen. In Wien hat diese Kunst keine recht feste Tradition gehabt, obwohl zu Anfang dieses Jahrhunderts Franz von Zauner in beachtenswerther Weise dort hervortritt. Sein ehernes Reiterstandbild Kaiser Joseph's II. (1806 errichtet), zeigt gleich den Karyatiden des Portals am Palaste des Grafen Fries, bei strenger Gebundenheit an die antiken Stilgesetze feines Gefühl füs Maass und Schönheit und sorgsame Ausführung. Von den neueren Leistungen der Sculptur tragen viele ein mehr romantisches Gepräge. Wir geben als Beleg zunächst das dramatisch wirksam componirte und recht tüchtig behandelte kolossale Reiterbild des heiligen Georg, welches der Graf Montenuovo im Jahr 1852 für den Brunnen im Hofe seines Palastes zu Wien giessen liess. Fernkorn, der Urheber dieses Werkes, von Geburt ein Preusse (1814 in Erfurt geb.), hat seine künstlerische Ausbildung vorzugsweise unter Schwanthaler in München erhalten. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 2 und 3. **Kriegerstatuen, von Hans Gasser.** — Diese beiden Statuen gehören zu den Bildwerken, mit welchen der Kärnthner Hans Gasser (1817—1868) das Aeussere des auf unserer Tafel 111, Fig. 3 abgebildeten Commandanturgebäudes am neuen Arsenal zu Wien geschmückt hat. Dieselben sind in ansprechend decorativer Weise in Sandstein ausgeführt, einem Materiale, welches mehrfach an den neueren Bauwerken in Wien zum Zwecke plastischen Schmuckes verwendet worden ist. Dass dasselbe eine feinere Durchbildung über einen gewissen Grad hinaus nicht gestattet, liegt in der Natur der Sache, und dass die Mehrzahl der modernen plastischen Arbeiten in Wien in Folge dessen über eine allgemeinere decorative Bedeutung nicht hinauskommt, ist die nothwendige Folge davon. — Nach den Originalen gezeichnet.

Fig. 4 und 5. **Statuen von Joseph Gasser.** — In den Arbeiten dieses aus Tyrol gebürtigen Bildhauers gibt sich ein lebendiges Gefühl für die schlichte Innigkeit mittelalterlicher Plastik zu erkennen. Mit welcher Empfindung und Sorgfalt er namentlich kirchliche Gegenstände zu behandeln pflegt, beweisen diese beiden in einer Seitenkapelle des Stephansdomes zu Wien befindlichen Statuen. — Nach den Originalen gezeichnet.

Fig. 6. **Die Heiligen Cyrillus und Methodius, von Em. Max.** — In Prag hat die Sculptur in neuerer Zeit durch Aufstellung mehrerer öffentlicher Denkmäler sich vielseitig bethätigen können. Ausser einigen berühmten auswärtigen Bildhauern, die dabei beschäftigt wurden, wie Hähnel am Monument Karl's IV. in Prag und Schwanthaler an den Statuen der böhmischen Walhalla zu Liboch, sind auch einheimische Künstler durch tüchtige Arbeiten vertreten, von denen wir hier die bemerkenswerthesten vorführen. Das Marmor-Denkmal der beiden ersten Apostel der Slaven, der Heiligen Cyrillus und Methodius, ist von Kaiser Ferdinand I. in die Theinkirche zu Prag gestiftet worden. Der Umstand, dass der heilige Methodius zugleich Maler war, ist nicht bloss für die Auffassung seiner Gestalt, sondern auch für die das Postament umgebenden Broncereliefs, welche die Unterweisung und Bekehrung der heidnischen Slaven darstellen, als bildnerisches Motiv verwendet worden. Das überlebensgross ausgeführte Denkmal wurde im Jahr 1846 zu Rom vollendet. — Nach dem Stich von Konrad Wiesner.

Fig. 7. **Die heilige Ludmilla, von Em. Max.** — Ludmilla, die erste christliche Herzogin von Böhmen, wurde auf Befehl der heidnischen Herzogin Drahomira in ihrer Burg Tetin erdrosselt. Der Bildhauer hat die Heilige dargestellt, wie sie eben, beim Gebete knieend, von den Meuchelmördern getödtet worden ist; am Fusse des Pultes, auf welchem ihr Gebetbuch geöffnet liegt, ist sie hingesunken; die Herzogskrone liegt neben ihr, und ihre rechte Hand hält noch das Kreuz. Die Statue ist recht fein und tüchtig in Marmor ausgeführt, Haltung und Gebärde sprechend und ausdrucksvoll, die Formen edel und von der Gewandung klar hervorgehoben. Das Werk wurde in Rom gearbeitet und zu Prag in der Metropolitankirche S. Veit auf dem Hradschin aufgestellt. — Nach dem Stich von K. Wiesner.

Fig. 8 und 9. **Statuen von Joseph Max.** — Dieser Bildhauer (geb. 1804, gest. 1855) hat gleich seinem vorhergenannten Bruder eine umfassende Thätigkeit ausgeübt, die vorzugsweise freilich decorativer Natur war. Seine Arbeiten bekunden im Allgemeinen einen glücklichen Sinn für charakteristische Auffassung und eine gewisse lebendige Frische der Behandlung. Wir geben hier zwei Figuren vom Denkmal des Kaisers Franz I. zu Prag, dessen architektonische Gesammtanlage auf Tafel 111 unter Fig. 4 dargestellt worden ist. Die Gestalt des Bergknappen mit dem Grubenlicht bezeichnet den durch seine Eisenbergwerke bekannten Berauner Kreis; der Jäger mit Falke, Hasen und Rebhühnern vertritt den Czaslauer Kreis. Das ganze Denkmal ist sammt den Figuren vorzüglich schön und sorgsam in Sandstein gearbeitet. — Nach den Originalen gezeichnet.

Fig. 10. **O'Donnell's Schild, von Josef Cesar.** — Um eine Anschauung von dem Stil der österreichischen Graveurarbeit zu geben, haben wir den Schild gewählt, den die österreichische Armee dem Retter des Kaisers beim Mordanfall vom 18. Februar 1853, dem Oberst Grafen O'Donnell gewidmet hat. Die Darstellungen des Schildes umfassen die Doppel-Idee, die glückliche Rettung des Staatsoberhauptes zu feiern und die kriegerischen Tugenden zu verherrlichen. Das Mittelrund zeigt den h. Michael, der den Drachen bekämpft. Die Kreuzform, die sich daran schliesst, hat ausser ihrer allgemeinen symbolischen Bedeutung noch die specielle Beziehung auf O'Donnell's Wappen. In den Ausschnitten des Kreuzes sind

die allegorischen Figuren von Muth und Stärke, Vaterlandsliebe und Treue, Einheit und Sieg, Ruhm und Ehre dargestellt. Die Embleme der Kreuzarme, mit Ausnahme des einen, welcher den Doppeladler zeigt, gelten den verschiedenen Waffengattungen der kaiserlichen Armee. Die Widmungs-Umschrift am Rande des Schildes unterbrechen Felder mit den Namen denkwürdiger österreichischer Siege, eingefasst und beschützt gleichsam durch Kriegerfiguren der einzelnen Truppenabtheilungen. Der Entwurf des Schildes rührt vom Architekten Ed. van der Nüll und dem Historienmaler Karl Mayer her; ausgeführt wurde derselbe von dem Modelleur und Graveur Josef Cesar und in einer Grösse von 2′ 9″ Durchmesser in Silber hergestellt.

Tafel 117.

DEUTSCHE SCULPTUR.

Meister verschiedener Schulen.

Fig. 1. **Orest von den Furien verfolgt, Gruppe von E. Rietschel.** — Um einige Ergänzungen zu den vorhergehenden Tafeln deutscher Sculptur zu geben, beginnen wir mit einer der vorzüglichsten grösseren Compositionen Rietschel's, welche diesen vortrefflichen, bereits auf Tafel 114 vertretenen Meister in umfassender Weise zu repräsentiren geeignet ist. Diese Darstellung, ebenso ausgezeichnet durch klare Gliederung, rhythmische Bewegung der Gruppen und geistvolle Raumbenutzung, wie durch lebendige Wahrheit des Ausdrucks und hohe Formvollendung, schmückte das nördliche Giebelfeld des auf Tafel 110 abgebildeten Theaters zu Dresden. Der Künstler hat in gedrängter Kürze die Mythe des Orest nach ihren Hauptzügen und ihrem ideellen Kern darzustellen gewusst. Rechts erblicken wir am umgestürzten Altar den erschlagenen Aegisth und hart daneben die vom eigenen Sohne getödtete Klytämnestra. Klage erhebt sich über sie, aber zugleich auch die Rache in den Gestalten der Furien, die den Muttermörder gierig verfolgen. Aber Dionysos, der Beschützer der tragischen Dichtung, tritt zwischen die Rachegeister und ihr Opfer, das sich hülfesuchend zu Athene's Füssen geflüchtet hat. Diese erhebt abwehrend die Hand, und hinter ihr harren schon die ehrwürdigen Richter des Areopags, um den Schuldigen frei zu sprechen. Die sühnende Kraft der Tragödie konnte nicht sinniger dargestellt werden. Das schöne Werk war in Sandstein ausgeführt. — Nach dem Stich von T. Langer.

Fig. 2. **Aus dem Eleusinischen Feste, von J. M. Wagner.** — Zu den älteren Bildhauern, welche noch in strenger Gebundenheit die Antike zum Vorbilde genommen haben, gehört Johann Martin Wagner, geb. 1777 zu Würzburg, gest. 1858 in Rom. Unsere Abbildung gibt einen Theil seiner im Jahr 1817 erschienenen Composition eines Frieses nach dem „Eleusinischen Fest“ von Schiller. Es ist der Moment, wo die milde Göttin die verwilderten Menschen reinere Opfer von den Früchten des Feldes bringen lehrt, und Zeus mit seinem Blitze wohlgefällig das Opfer verzehrt:

„Und gerührt zu der Herrscherin Füssen
Stürzt sich der Menge freudig Gewühl,
Und die rohen Seelen zerfliessen
In der Menschlichkeit erstem Gefühl,
Werfen von sich die blutige Wehre,
Oeffnen den düster gebundenen Sinn
Und empfangen die göttliche Lehre
Aus dem Munde der Königin.“

Fig. 3. **Maria mit dem Kinde, von Konrad Eberhard.** — In den Werken dieses im Jahr 1768 im Allgäu geborenen, 1859 in München verstorbenen Künstlers drückt sich, im Gegensatz zu der antikisirenden Richtung der damaligen Plastik, jene zartsinnige, innig naive Religiosität aus, welche aus den mittelalterlichen Werken zu uns spricht. Es ist etwas von dem Liebreiz und der Seelenschönheit des Fiesole darin. Diese Richtung, die auch an dem Tyroler Gasser (vgl. Tafel 116, Fig. 4 und 5) hervortrat, beruht auf einer ununterbrochenen Tradition, welche in manchen Gebirgsthälern jener Gegenden sich bei den Familien der einfachen Bildschnitzer vom Vater auf den Sohn seit Jahrhunderten als directer Nachklang mittelalterlicher Empfindungsweise fortgeerbt hat. Das hier abgebildete Werk, ungefähr lebensgross in Sandstein gearbeitet, schmückt den Wallfahrtsort Maria-Eich bei München. — Gezeichnet von P. Herwegen.

Fig. 4. **Das Säen, Relief von Henschel.** — Dieser Bildhauer (geb. 1782 in Cassel, gest. daselbst 1850) empfing seine ersten künstlerischen Anregungen aus Werken, welche der damaligen Geistesrichtung gemäss, eine kalte Classicität erstrebten. Um so höher ist die Selbstständigkeit zu schätzen, mit welcher er sich einen feinen angebornen Natursinn bewahrte, der mit Vorliebe in der Darstellung zarter und besonders religiöser Stoffe sich erging, ohne in die Befangenheit einer conventionellen Auffassungsweise zu verfallen. Sein Hauptwerk ist das 1836 vollendete Bonifaciusdenkmal zu Fulda. Wir geben hier eine seiner kleineren Compositionen, in denen sich das Innige und Feine seiner Empfindung klar ausspricht. Dieselbe ist sammt einem Pendant, welches „das Erndten" darstellt, für einen landwirthschaftlichen Verein ausgeführt worden. — Nach einem Gypsabguss gezeichnet.

Fig. 5. **Maria mit dem Leichnam Christi, von Achtermann.** — In dieser Gruppe, dem Werke eines westfälischen Bildhauers, der vorzugsweise eine streng christliche Richtung in seinen Arbeiten verfolgt, bietet sich der Anlass zu einem interessanten Vergleich mit den auf Taf. 114 und 115, sowie auf Taf. 72 und 85 des Atlasses dargestellten Behandlungen desselben, für die Plastik so ergiebigen, Thema's. Die Gruppe wurde zu Rom in Marmor ausgeführt und steht seit 1850 im Dom zu Münster. — Nach einem Gypsabguss gezeichnet.

Fig. 6. **Amazonengruppe von Emil Wolff.** — Diese lebendig gedachte und in edlem Stil behandelte Marmorgruppe, welche eine zum Tode verwundete Amazone, unterstützt von einer herbeigeeilten Waffengefährtin zeigt, wurde im Jahr 1841 zu Rom vollendet und vom Earl von Grosvenor für seine Kunstsammlung in London erworben. Der Künstler, geb. zu Berlin 1802, weilt seit 1823 fast ausschliesslich in Rom, wo er eine Menge besonders durch Anmuth und feine Naturwahrheit ausgezeichneter Werke genreartigen wie heroischen Gegenstandes geschaffen hat. Auch eine der Marmorgruppen auf der Berliner Schlossbrücke ist von ihm gearbeitet. Die Figuren unserer hier dargestellten Gruppe haben 6' Höhe. — Kunstblatt, 1841, S. 190.

Fig. 7. **Statue des Astronomen Olbers, von Steinhäuser.** — Als der berühmte Astronom Olbers im Jahr 1830 sein Doctorjubiläum feierte, wurde ihm die Ehre zu Theil, dass die Stadt Bremen die Statue ihres verdienten Bürgers aufzustellen beschloss. Karl Steinhäuser, zu Bremen 1813 geboren, in Rauch's Schule gebildet, wurde mit der Ausführung in Marmor betraut. Die Enthüllung des Denkmals fand am 11. October 1850 statt. Die Statue, 9' 2" hoch, auf einem Postamente von 7' 4" Höhe, steht auf einem freien Platze in den Wallanlagen der Stadt. Edles Naturgefühl, wie es sich, allerdings zum Weichen und selbst Sentimentalen hinneigend, in den zahlreichen vorzüglich dem naiven Genre angehörenden Arbeiten Stein-

häuser's kund gibt, verbindet sich hier mit einer überaus glücklichen und treffenden Charakteristik. Am Postamente befinden sich Reliefs, welche den Gefeierten als Astronomen und Arzt darstellen. Man sieht die einherschwebenden Gestalten der Pallas und Vesta (deren Entdecker Olbers war), den in die Betrachtung des Himmels versenkten Astronomen und den einem Kranken Hülfe bringenden Arzt. Kunstblatt, 1846, S. 121.

Fig. 8. **Ein Rossebändiger, von Hofer.** — Dieses mit grosser Eleganz und Feinheit in carrarischem Marmor ausgeführte Werk ist eine der beiden Gruppen, welche der Stuttgarter Bildhauer Hofer auf Befehl des Königs von Württemberg gearbeitet hat. Sie wurden im Jahr 1848 vollendet und im dortigen Schlossgarten aufgestellt. — Nach dem Original gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 9. **Ein Rossebändiger, von Baron von Klodt.** — Wir geben hier ein Werk, welches mit der vorigen Darstellung den Gegenstand gemein hat, in der Auffassung und Behandlung aber wesentlich abweicht. Es ist nämlich, gleich einem Pendant, sammt welchem es vor dem nördlichen Hauptportale des Königlichen Schlosses zu Berlin aufgestellt ist, in Erz gegossen und mit energischem Natursinne durchgeführt. Die beiden Werke, Arbeiten des Petersburger Bildhauers Baron von Klodt, kamen im Jahr 1842 als Geschenke des Kaisers Nikolaus an seinen königlichen Schwager nach Berlin. — Nach dem Original gezeichnet.

Tafel 118.

FRANZÖSISCHE UND BELGISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Giebelfeld der Deputirtenkammer zu Paris, von Cortot.** — Wie die Sculptur in Frankreich zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts sich von der manieristischen Entartung der vorigen Epoche durch Rückkehr zum Studium der Antike zu heilen suchte, ist am Beispiele Chaudet's auf Tafel 103, Fig. 5 gezeigt worden. Indess war, im inneren Zusammenhange mit dem Streben des ersten Kaiserthums, durch den nachgeahmten Pomp der römischen Imperatoren den Sinnen des Volkes zu imponiren, auch die Kunst mehr dem überkräftigen Pathos der römischen als der einfach hohen Würde der griechischen Plastik zugeneigt. Dadurch und durch eine geistige Verwandtschaft des französischen Volksgeistes, der in äusserlicher Repräsentation und selbst in theatralischem Affect sich auszusprechen liebt, kam ein leerer und kalter Formenprunk in die französische Sculptur. Als man darauf diese Einseitigkeit erkannte und unterstützt von dem Bedürfnisse des Volkes und der Regierung nach künstlerischem Schmuck des Lebens, mit zahlreichen tüchtigen Kräften und bei einer Menge zum Theil bedeutender Aufgaben, wohin die Ausschmückung des Arc de l'Étoile, des Pantheon, der Madeleine, der Deputirtenkammer, der Kirche S. Vincent de Paul und viele andere öffentliche Werke gehören, nach einem freieren, naturgemässeren Stil strebte, verfiel man in entgegengesetzte Extreme, von denen sich nur wenige maassvollere Geister, denen die griechische Antike in ihrer unerreichten Hoheit als Vorbild diente, fern zu halten wussten. Einerseits suchte man durch oberflächlich sinnlichen, selbst üppigen und lüsternen Reiz der Formen bloss das Auge zu bestechen und wusste durch eine raffinirte Technik diese Tendenz zu unterstützen, durch ein Haschen nach leidenschaftlichen, outrirten, mehr malerisch als plastisch gedachten Motiven den durch diess äusserliche Treiben rasch abgestumpften Sinn auf's Neue zu erregen. Andrerseits fasste man die vereinzelte Wirklichkeit des Individuellen mit ganzer Schärfe in's Auge,

ohne sie jedoch durch die Anforderungen idealer Schönheit zu verklären, vielmehr bis zu eigensinnigster Nachahmung des Naturzufälligen dieselbe verfolgend. In beiden Fällen ist von einem streng plastischen Stil, von den höheren Gesetzen der Composition, von idealer Auffassung und schlichter Durchführung nicht die Rede; und wenn auch bei der Massenhaftigkeit der für öffentliche Zwecke erheischten Productionen die französische Plastik eine hohe decorative Bedeutung, eine gewisse Lebensfülle und Frische, eine Kühnheit und Energie der Erfindung, eine sinnliche Kraft und Glut, eine mehr dem Handwerklichen sich zuneigende Rüstigkeit der Praktik gewonnen hat, so fehlt ihren monumentalen Werken dagegen meistentheils die Ideenfülle, die Gemüthswärme, die Gedankentiefe und der edle Stil der deutschen Sculptur. Wir geben im Folgenden eine Auswahl von Werken, bei denen es uns mehr auf Belege für unsere allgemeine Charakteristik, als auf die Persönlichkeiten der Meister selbst ankommt. — Zu den stilvollsten Leistungen der modernen französischen Plastik gehören die Arbeiten J. P. Cortot's (geb. 1787, gest. 1843 zu Paris). Das hier abgebildete Giebelfeld der Deputirtenkammer zu Paris zeigt Klarheit und Einfachheit der Composition, eine maassvolle und natürliche Behandlung der Formen; nur in den Gewändern ist eine zu wenig freie, lebendige Behandlung des antiken Costüms auffallend. Die mittlere Gestalt ist die Schutzgottheit Frankreichs, in der Hand die Charte von 1830 haltend, ihr zur Rechten die Stärke, zur Linken das Gesetz. Von beiden Seiten nahen dem Throne die Repräsentanten der geistigen und materiellen Kräfte des Volkes, rechts Baukunst, Bildhauerei, Dichtkunst, Malerei, Handel und Ackerbau, denen sich Fluss- und Meergottheiten anschliessen, links der Krieger, der Gesetzgeber, die Messkunst, sodann die Schifffahrt sammt der Himmelskunde und dem Bergbau; und hinter ihnen Frieden und Ueberfluss. — Kunstblatt, 1846, Nro. 2.

Fig. 2. **Die leichte Poesie, Statue von James Pradier.** — Dieser Künstler (geb. 1792 zu Genf, gest. 1852 zu Paris) ist unübertrefflich in der Darstellung der weiblichen Schönheit, in der üppigen Entfaltung ihrer sinnlichen Erscheinung. Seiner unermüdlichen Thätigkeit, seiner rastlosen Einbildungskraft verdankt man eine Unzahl von Werken, denen er durch die meisterhafteste Behandlung des Marmors eine hohe Vollendung zu geben wusste. Obwohl er auch in anderen Gebieten der Sculptur thätig gewesen ist, war die Welt des antiken Heidenthums das Lebenselement seiner Kunst, nur sind seine Gestalten nicht so rein und naiv wie die der griechischen Plastik. Wir geben als Beispiel seiner Richtung die Muse der leichten Dichtung, eine Arbeit aus dem Jahre 1846. — L'Artiste, 1852.

Fig. 3. **Statue Matthieu's de Dombasle, von P. J. David d'Angers.** — Im entschiedensten Gegensatz gegen ideale Schönheit und plastischen Stil hat David (geb. 1793 zu Angers, gest. 1856) sich ausschliesslich dem Streben nach schärfster Charakteristik zugewandt. Mit rücksichtslosem Naturalismus sucht er allen Zufälligkeiten individueller Bildung nachzugehen, ohne in Auffassung, Composition oder Durchfürung dem idealen Princip der Plastik das geringste Recht einzuräumen. Vorzugsweise hat er sich der Bildnissdarstellung gewidmet und eine grosse Anzahl bedeutender Zeitgenossen in Büsten und Medaillons portraitirt, meistens geistreich und lebendig, aber immer ohne höheren Stil. Sein umfangreichstes Werk ist das Relief im Giebelfelde des Pantheons. Wir geben als charakteristisches Beispiel seiner Auffassungsweise die Portraitfigur des berühmten, sowohl theoretisch als praktisch wirksamen Agronomen Matthieu de Dombasle von Nancy. — L'Artiste, 1851.

Fig. 4. **Orest, von Ch. Simart.** — Einer strengeren, der antiken Kunst sich anschliessenden Auffassung ist Charles Simart (geb. 1808 zu

Troyes), der Schüler von Pradier und Ingres, zugethan. Sein „Orest, am Altar der Pallas Athene Zuflucht suchend“ war eines der ausgezeichnetsten Marmorwerke der Pariser Ausstellung vom Jahre 1840. — Nach einer Zeichnung Paul Flandrin's im Album du Salon de 1840.

Fig. 5. **Olympia, von Etex.** — Auch dieser Bildhauer (geb. 1808) hat sich als Schüler von Pradier und Ingres vorzüglich den Einflüssen der Antike hingegeben, verfolgt jedoch zugleich wie Simart in manchen seiner Arbeiten die Richtung auf tiefere psychologische Charakteristik, auf affectvolle Darlegung der Leidenschaft. So in dieser seiner Statue der Olympia, welche im Pariser Salon des Jahres 1841 ausgestellt war. — Album du Salon de 1841.

Fig. 6. **Andromeda, von J. Lescorné.** — Diese in parischem Marmor ausgeführte, im Pariser Salon von 1840 ausgestellte Statue gibt ein interessantes Beispiel von der naturalistischen Freiheit und der psychologischen Feinheit, mit welcher die moderne französische Plastik die antiken Stoffe zu behandeln liebt. Lescorné ist 1802 zu Langres geboren. — Album du Salon de 1840.

Fig. 7. **Faun und Centaurin, von A. Courtet.** — Voll üppiger, kecker Lebenslust, bezeichnet diese Gruppe des Lyoner Bildhauers Courtet den Gipfelpunkt, den die moderne französische Plastik nach dieser Seite der Auffassung erreicht. Dabei ist sie geschmackvoll aufgebaut, von gefälliger Anordnung, in der Behandlung des Einzelnen freilich mehr an die Renaissance als an griechische Werke erinnernd. Sie wurde 1852 auf Befehl des Ministers des Innern in Bronce ausgeführt. — L'Artiste, 1851.

Fig. 8. **Der verliebte Löwe, Marmorgruppe von W. Geefs.** — Wir schliessen hier einige Werke belgischer Sculptur an, welche sich unter dem Einfluss der französischen Plastik in verwandter Weise entwickelt hat. Der berühmtetse unter den belgischen Bildhauern ist Wilhelm Geefs, geb. 1806 zu Antwerpen, dort zuerst gebildet, dann Schüler des älteren Ramage zu Paris, von 1830 an in Brüssel mit Ausführung verschiedener öffentlichen Denkmäler, sowie mancher idealen und Portraitdarstellungen beschäftigt (gest. 1857). Von ihm sind die Denkmale des Grafen von Merode, des Generals Belliard, die Statuen des Rubens in Antwerpen, Grétry's in Lüttich und Karl's des Grossen zu Maestricht, sowie das grosse Monument auf dem Märtyrerplatze zu Brüssel, den im Freiheitskampfe 1830 gefallenen Helden errichtet. Im Allgemeinen weniger glücklich in monumentalen Aufgaben, zeichnet sich dieser Künstler dagegen in idealen und genrehaften Schöpfungen, sowie in Bildnissen durch feinen Natursinn und edles Formengefühl aus. Unsere Abbildung gibt eine seiner sinnigsten Compositionen, eine Zierde der Londoner Ausstellung von 1851. — Nach dem Stich von Baker im Art-Journal, Februarheft v. J. 1855.

Fig. 9. **Statue Gottfried's von Bouillon, von E. Simonis.** — Ein anerkennenswerthes Werk monumentaler Kunst ist das kolossale broncene Reiterstandbild des berühmten Kreuzfahrers, im September 1848 zu Brüssel auf der Place royale aufgestellt. Der Bildhauer hat den Moment gewählt, wo Gottfried den Rittern, welche er einst hier auf derselben Stelle versammelt hatte, die begeisterten Worte „Gott will es“ zuruft. Die Haltung ist kräftig, die Bewegung schwungvoll, der Ausdruck feurig, und die Durchführung zeugt von feinem Natursinn.

Fig. 10. **Der gefangene Cupido, von C. A. Fraikin.** — Dieses anmuthig erfundene und mit naiver Zartheit gefühlte Werk sah man auf der Ausstellung im Londoner Industriepalaste vom Jahr 1851. — Nach dem Stich von Baker im Art-Journal, Oktoberheft v. J. 1851.

Tafel 118. A.

ITALIENISCHE, ENGLISCHE UND VERWANDTE SCULPTUR.

Fig. 1. **Basrelief eines Grabmals, von Pietro Tenerani.** — In der italienischen Plastik hat sich seit Canova (vgl. Taf. 103) eine reine, edle, wenn gleich bisweilen etwas weichliche Auffassung der Formen, gestützt auf das Studium der besten antiken Werke, Bahn gebrochen. Aber auch weiterhin ist der Einfluss Canova's ein eindringender und nachhaltiger geworden, wie denn Rom selbst für die grosse Mehrzahl der modernen Plastiker die Hochschule geblieben ist. Eine unübertreffliche Meisterschaft bewähren die italienischen Bildner, gestützt auf eine altüberlieferte, ununterbrochene Tradition, in der Behandlung des Marmors, die nicht selten aber durch die Virtuosität auf die Abwege malerischen Raffinements und übertriebener Effekthascherei geräth. Der bedeutendste und stilvollste unter den modernen italienischen Plastikern ist unbedingt Tenerani, geb. 1789 zu Torano bei Carrara, Schüler von Canova und Thorwaldsen, gest. 1869 in Rom. Sowohl in zahlreichen christlichen als auch in trefflichen mythologischen Darstellungen hat er sich als Meister bewährt. Unsere Abbildung gilt einem 1826 in Marmor ausgeführten Relief für das Grabmal einer vornehmen Engländerin. Die Auffassung ist im reinsten classischen Stile gehalten. Ueber das Ruhebett der Sterbenden, welchem der Genius des Todes bereits naht, beugt sich in stummem Schmerz der Gatte. Tiefe Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, Schönheit und Adel der Composition, Meisterschaft der Durchführung verleihen diesem Werke einen hohen Rang. — Giornale di belle arti, Roma 1830, Tav. XXI.

Fig. 2. **Der wiederbelebende Amor, Statue von Carlo Finelli.** — Zu den tüchtigsten Darstellern antiker Stoffe gehört Carlo Finelli (geb. um 1800 zu Carrara). Seine Werke sind voll Charakter und Leben; besonders in der Nachbildung des weiblichen Körpers hat er Leistungen von hoher Anmuth und reiner Schönheit aufzuweisen. Naiv und graziös ist die von uns aufgenommene Marmorstatue eines Liebesgottes, der in der Hand einen erstarrten Schmetterling, das zarte Bild der Psyche, neu zu beleben sucht. Das Werk befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. — Art-Journal vom April 1855, nach dem Stich von C. Knight.

Fig. 3. **Statue Galilei's, von Emilio Demi.** — Dieses vortreffliche, in Marmor ausgeführte Werk ist ebenso frei von äusserlichem, prätentiösem Wesen, wie reich an feiner Charakteristik und lebenswahrem Ausdruck. Der berühmte Astronom sitzt, in der Hand die Erdkugel haltend, in ruhiger Stellung. Nur der aufwärts gerichtete Blick verräth seine innere Bewegung, und der Mund scheint sich eben zu öffnen, um das berühmte: „Sie bewegt sich doch!“ auszurufen. Der Meister dieses tüchtigen Werkes ist in Livorno geboren. — L'ape Italiana, Anno III, Roma, Tav. 27.

Fig. 4. **Achill, vom Pfeile Apollo's getroffen, von Innocenzo Fraccaroli.** — Ebenfalls den Stoffen der antiken Mythe mit Vorliebe zugewendet, sucht Fraccaroli, einer der bedeutendsten Bildhauer Mailand's, geb. 1809 zu Verona, besonders die Scenen leidenschaftlicher Erregung, energischer Kraftäusserung zur Darstellung zu bringen. Als bezeichnendes Beispiel diene sein Achill. Voll lebendigen Ausdrucks ist die Bewegung des rasch Laufenden, der plötzlich, durch den Pfeil des „fernhintreffenden“ Gottes an der Ferse verwundet, vor Schreck und Entsetzen zusammenbricht. — L'ape Italiana, Anno I, Tav. 38.

Fig. 5. **Die Vestalin, Statue von Monti.** — Ein Beispiel übertriebener, sich bis in unerlaubte Nachahmung malerischer Effekte verlierender Virtuosität in der Marmorbehandlung bietet diese Statue einer verhüllten Vestalin, die das heilige Feuer hält. Warum der Bildhauer sie knieend, mehr christlichen, als antiken Gebräuchen gemäss, aufgefasst hat, ist nicht wohl abzusehen. Das Werk kam von der Londoner Ausstellung des Jahres 1851 in die Hände des Herzogs von Devonshire. Monti gehört ebenfalls zur Mailändischen Schule. — Art-Journal, Mai 1853, nach dem Stich von Artlett.

Fig. 6. **Der wachende Traum, Statue von P. Macdowell.** — Unter den jüngeren englischen Bildhauern, die besonders ideale Genrestoffe mit grosser Feinheit der Empfindung darzustellen wissen, ist Macdowell zu nennen. In der hier abgebildeten jugendlichen Mädchengestalt, in deren Behandlung die Nachwirkung Canova's sich deutlich zu erkennen gibt, wird jener Zustand träumerischen Versunkenseins, der die Seele bei wachem Körper wie in einen Schlummer zu bannen pflegt, zart und poetisch veranschaulicht. Das sorgfältig in Marmor ausgeführte Werk war im Jahre 1853 ausgestellt. — Art-Journal, Oktober 1855, nach dem Stich von Artlett.

Fig. 7. **Amor mit dem Schmetterling, von John Gibson.** — Von der Wiedergeburt der englischen Plastik durch John Flaxman, den hochbegabten Erneuerer hellenischen Geistes, ist auf Taf. 103 (vergl. auch Taf. 104) eine Anschauung gegeben worden. Mehr indess als Flaxman's hohe Einfachheit hat die elegante Glätte und Weichheit Canova's einen bestimmenden Einfluss auf die englische Sculptur geübt. Obwohl ein so grossartiges, an bedeutenden Männern und denkwürdigen Erinnerungen reiches Staatsleben, wie das grossbritannische, genug Anlass zur Entfaltung einer monumentalen Plastik bieten sollte, hat sich dieser höchste Zweig der Bildnerei am wenigsten dort entwickelt. Weit entfernt, darin die deutschen Werke zu erreichen, bleibt sie selbst hinter der französischen entschieden zurück. Dagegen hat die Portraitdarstellung sowie das Genre sich grosser Pflege in England zu erfreuen, und in letzterer Gattung ist es namentlich das Beispiel Canova's, welches für die dortigen Bildhauer wie für das Publikum am meisten Anlockendes hat. Unter den Künstlern dieser Richtung ist John Gibson als der Chorführer zu nennen. Geboren 1791 zu Conway, studirte er zu Rom, anfänglich unter Canova's, dann unter Thorwaldsen's Leitung und starb daselbst 1866. Besonders in seinen Darstellungen mythologischer Stoffe ist er voll Grazie, voll reinen und edlen Formgefühls, jedoch oft nicht ohne eine gewisse Weichlichkeit; in seinen Portraitdarstellungen weiss er sich nicht von der Herrschaft antiker Gewandung frei zu machen, wie das übrigens tüchtige Standbild des Ministers Huskisson zu Liverpool und 1847 die Statue der Königin Victoria im Buckinghampalaste beweisen. An letzterer hat er, nach dem Vorgange der griechischen Plastik, auch einen Versuch mit bunter Bemalung gemacht, der jedoch wenig Beifall gefunden hat. Dieses anmuthige, trefflich ausgeführte Marmorwerk veranschaulicht die zarte Formenschönheit, in welcher der Bildhauer Stoffe eines idealen Genre's zu behandeln weiss. — L'ape Italiana, Anno III, Roma, Tav. 15.

Fig. 8. **Grabmal der Herzogin von Leicester, von demselben.** — Wir geben hier noch Gibson's schöne Composition vom Grabmale der Herzogin von Leicester, welches, in carrarischem Marmor ausgeführt, sich in der Kirche zu Longford (Grafschaft Derby) befindet. In geistvoll sinniger Weise wusste der Bildhauer durch den Engel, der das eben geborene Kind zu sich genommen hat und die Mutter mit hinaufführt, die besonderen Umstände bei diesem Todesfalle zu vergegenwärtigen. — Art-Journal, Januar 1851, nach dem Stich von Baker.

Fig. 9. **Die glückliche Mutter, Gruppe von R. Westmacott.** — Einer der hervorragendsten Repräsentanten der modernen englischen Plastik ist Sir Richard Westmacott (geb. zu London 1775, seit 1792 in Rom und Paris gebildet, gest. 1856). Ausser mehreren öffentlichen Denkmälern, unter denen der kolossale Achill in Hydepark (1822), und die Monumente Nelson's in Birmingham, Fox's, Pitt's, Canning's u. A. hervorzuheben sind, ist er auch im Portrait und der Genreplastik mit Erfolg thätig gewesen. Von zwei Pendantgruppen, die er in Marmor ausführte, „die glückliche Mutter" und „die unglückliche Mutter", wählen wir das erstere, in inniger und schlichter Weise empfundene Werk. — Illustrations of modern sculpture, London 1832, nach dem Stich von Tomkins.

Fig. 10. **Odysseus von seinem Hunde wiedererkannt, Gruppe von L. Macdonald.** — Bekannt ist die rührende Scene aus dem 17. Gesange der Odysse, wo der heimkehrende in einen unscheinbaren Bettler verwandelte Fürst von seinem treuen Hunde wieder erkannt wird. Diesen Moment hat der Bildhauer zum Gegenstand einer lebendig empfundenen und schön durchgeführten Gruppe gemacht. Das Marmor-Original ist im Besitze des Earl von Kilmorey. — Art-Journal, December 1855, nach dem Stich von J. Brown.

Fig. 11. **Musidora, Statue von R. J. Wyatt.** — Dieser Bildhauer (geb. 1795, gest. 1850) war vorzüglich Meister in der Darstellung anmuthiger Mythenstoffe, wobei er besonders mit reinem und edlem Schönheitssinn den weiblichen Körper zum Gegenstande seiner Auffassung machte. Auch ihm war Canova Vorbild und Sporn zur Nacheiferung. Das Motiv gegenwärtiger Statue scheint ein junges Mädchen zu sein, welches eben aus dem Bade gestiegen ist oder sich in's Bad zu begeben im Begriffe steht. Das in Marmor ausgeführte Werk befindet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. — Art-Journal, Mai 1852, nach dem Stich von Baker.

Fig. 12. **Statue Saher's de Quincy, Earl's von Winchester, von J. S. Westmacott.** — Diese im Londoner Industriepalast 1851 ausgestellte Statue, in welcher das malerische ritterliche Costüm des 13. Jahrhunderts mit Feinheit und Anmuth behandelt ist, gehört zu den plastischen Werken, welche das Parlamentsgebäude zu London (vergl. Tafel 112, Fig. 8) schmücken.

Fig. 13. **Nestor, von Antilochus vertheidigt, Gruppe von Alvarez.** — Wir schliessen hier einige Künstler verschiedener Länder an, die, ohne zu einer eigenthümlichen nationalen Schule zu gehören, gleich den Engländern vorzugsweise die Richtung ihrer plastischen Thätigkeit durch die moderne italienische Sculptur erhalten haben. Zu den ausgezeichnetsten dieser Art gehört Don Jose Alvarez, geb. 1768 in Andalusien, gebildet zu Paris und besonders zu Rom, wo er im Verkehr mit Canova und Thorwaldsen seine hervorragendsten Werke schuf. Er starb 1827 zu Madrid. Seine Darstellungen bewegen sich am meisten im Gebiete antiker Stoffe, die er mit hoher Freiheit und natürlich wahrer Empfindung auffasste. Energische, leidenschaftliche Momente liebte er vorzüglich darzustellen. Ein Beispiel ist seine um 1818 in Marmor ausgeführte, im Königl. Museum zu Madrid befindliche Gruppe des Antilochus, der seinen Vater Nestor gegen den Angriff des Memnon vertheidigt. Vortrefflich ist der Ausdruck der Leidenschaften in der Haltung, im Spiel der Muskeln, in den Köpfen wiedergegeben: die angstvolle Furcht des Vaters und die todtverachtende Kühnheit des Sohnes, der ein Opfer seiner heldenmüthigen Kindesliebe wurde. — L'ape Italiana, Anno I, Tav. 19.

Fig. 14. **Der Pantherjäger, Gruppe von Jens A. Jerichau.** — Der dänische Künstler Jens Adolph Jerichau, geb. 1816 in Assens auf der

Insel Fühnen, kam zuerst nach Kopenhagen auf die Akademie, dann nach Rom zu seinem grossen Landsmanne Thorwaldsen, unter dessen Leitung er sein bedeutendes Talent ausbildete. Mit einer kräftigen, energischen Auffassungsgabe weiss er besonders antike Gegenstände darzustellen. Sein im Jahr 1846 vollendeter „Pantherjäger“, den wir hier aufgenommen haben, spricht die Eigenthümlichkeit seines Talentes klar aus.

Fig. 15. **Scene aus der Sündfluth, Gruppe von A. Kessels.** — Diese kunstvoll, wenn auch etwas zu malerisch aufgebaute, wahr und tief empfundene Gruppe ist das Werk eines vorzüglichen niederländischen Bildhauers, Matthias Kessels (geb. 1784 zu Mastricht, gest. 1836), der zuerst in Paris, dann in Rom unter Thorwaldsen studirend, sich zu hoher Kraft, Freiheit und Reinheit des Stiles aufschwang. Sowohl religiöse als antike Stoffe wusste er meisterlich zu behandeln. — L'ape Italiana, Anno I, Tav. 9.

Tafel 119.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Ausgiessung des h. Geistes, von Friedrich Overbeck.** — Um die Entwickelung und die mannigfachen Richtungen der modernen Malerei darzustellen, knüpfen wir an die Tafel 106 unseres Werkes an, deren Abbildungen uns die ersten hoffnungsreichen Keime der neu erwachten deutschen Malerei vorführten. Wie in jenen ein tiefsinniger, echt nationaler Zug sich zum erstenmale, vermählt mit der Formenreinheit und idealen Hoheit italienischen Kunstgeistes, herrlich offenbarte, so trieb nun die einmal erweckte deutsche Kunst fernerhin unter günstigen Bedingungen die reichsten und mannigfachsten Blüthen. Overbeck (geb. 1789 zu Lübeck), blieb bis zu seinem Tode (1869) in Rom, seine zart seelenhafte Empfindung vorzüglich in religiösen Compositionen aussprechend, während seine Kunstgenossen heimkehrten und im Vaterlande eine neue Aera freudigen, begeisterten Schaffens heraufführten. Der romantischen Darstellung aus der Geschichte Sophronia's und Olindo's, welche Tafel 106 von Overbeck enthält, fügen wir zur Bezeichnung der Innigkeit, mit welcher er die religiösen Stoffe behandelt, eine Abbildung seiner „Ausgiessung des heil. Geistes“ hinzu. — Aus den Blättern der „Passion“, gest. von Keller.

Fig. 2. **Die apokalyptischen Reiter, von P. v. Cornelius.** — Der gewaltigste und gedankenvollste unter den deutschen Künstlern unseres Jahrhunderts, der durch seine grossartige Thätigkeit in München und Berlin auf den verschiedensten Stoffgebieten eine seltene Freiheit und Hoheit der Anschauung, bei entschieden männlicher Gesinnung und echt deutscher Empfindungsweise bekundet hat, Peter v. Cornelius (geb. 1787 zu Düsseldorf, gest. 1867 zu Berlin), ist wohl am treffendsten durch die Composition der apokalyptischen Reiter, welche mit Pest, Hunger, Krieg und Tod die Menschheit dahinraffen, zu charakterisiren. Die Grösse und schlagende Wahrheit des Ausdrucks, die ergreifende Macht der dramatischen Gestaltung sind selbst in unsrer kleinen Umrisszeichnung nicht zu verkennen. Diese Darstellung gehört zu dem Cyclus von Cartons, den der Meister seit 1841 für den projectirten Friedhof des Domes zu Berlin im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen entwarf. — Auf Taf. 106 ist unter Fig. 2 eine frühere Composition des Meisters abgebildet. — Nach dem Stich von Thaeter.

Fig. 3. **Christus am Oelberge, von Heinrich von Hess.** — Unter den Malern, welche durch König Ludwig's I. Kunstliebe in München bei

einer Menge der bedeutendsten monumentalen Aufgaben beschäftigt wurden, nimmt Heinrich von Hess (geb. 1798 zu Düsseldorf, gest. 1863 in München) einen ausgezeichneten Platz ein. Zu seinen wichtigsten Werken gehören die Fresken in der Allerheiligen-Hofkapelle, in der Bonifacius-Basilika und das grosse Abendmahl im Refectorium des zu letzterer gehörenden Klosters, sowie die Cartons für eine Reihe umfangreicher, aus der Münchener Anstalt hervorgegangener Glasgemälde, z. B. der Fenster für den Dom zu Köln und zu Regensburg. In seinen grösstentheils religiösen, der monumentalen Malerei angehörenden Werken weiss er bei einer entwickelten, stilistisch durchgebildeten Formgebung einen würdevollen, echt kirchlichen Charakter zu bewahren. Unsere Darstellung ist aus den Gewölbemalereien der Allerheiligen-Hofkapelle genommen, die in höchst feierlicher, bedeutender Art das alte und das neue Testament in den Hauptmomenten und deren tief symbolischer Wechselbeziehung hervorheben. Die Gemälde sind auf Goldgrund ausgeführt.

Fig. 4. **Der Nibelungen Ende, von J. Schnorr von Carolsfeld.** — Ist auf Taf. 106 unter Fig. 4 eine religiöse Darstellung aus dem grossen Bibelwerke dieses Meisters, den wir dort als einen der Wiedererwecker echt deutscher Kunst kennen lernten, vorgeführt, so geben wir hier ein Beispiel der bedeutsamen geschichtlichen Compositionen, mit welchen derselbe seit den dreissiger Jahren die Prachtgemächer der neuen Residenz zu München geschmückt hat. Im Erdgeschosse des Königsbaues malte er die Darstellungen aus dem Nibelungenliede, im Festsaalbau die Geschichte der drei grossen Kaiser, Karl's des Grossen, Barbarossa's und Rudolf's von Habsburg. Würdevoller Stil, durchdachte Composition und echt historische Auffassung, die mit den idealen Formen individuelles Leben oft glücklich zu verbinden weiss, zeichnet diese Arbeiten aus. Auch dieser Künstler ist sonach grösstentheils mit monumentalen Werken, selten mit einem Oelgemälde aufgetreten. Unsere Darstellung bezeichnet den ergreifenden Moment, wo die Tragödie der alten Dichtung ihr blutiges Ende erreicht. Durch die offene Bogenhalle sehen wir schon im Hintergrunde Flammen und Rauchwolken aus dem brennenden Palaste aufsteigen. Auf der Stiege der Halle erscheinen die Diener mit dem Leichnam König Günther's. Aber schon hat der alte Hildebrand an der grimmigen Krimhild für den Doppelmord Rache genommen. Eben stösst er sein Schwert in die Scheide, während die Königin dicht an der Leiche Hagen's, ihres anderen Schlachtopfers, niedersinkt. König Etzel fängt die sterbende Gemahlin auf; seitwärts steht Dietrich von Bern, in entsetzensvolle Klagen ausbrechend. — Julius Schnorr von Carolsfeld ist 1794 in Leipzig geboren und war seit 1846 bis zu seinem 1872 erfolgten Tode zu Dresden thätig. — Nach dem Stich von Th. Langer.

Fig. 5. **Die beiden Marieen am Grabe des Herrn, von Ph. Veit.** — Zu den Künstlern, welche an den Fresken in der Casa Bartholdy und der Villa Massimi (vgl. den Text zu Tafel 106) betheiligt waren, gehört auch Philipp Veit, geb. 1793 zu Berlin, später in Frankfurt am Main und seit 1843 in Sachsenhausen thätig. Er hat sich vorzugsweise der religiösen Malerei zugewandt, worin er eine eigenthümliche Grossartigkeit neben edler naiver Anmuth entfaltet. Mehr als die übrigen seiner Genossen hat er auch die Oelmalerei geübt. Unsere Abbildung führt ein für den König von Preussen aufgeführtes Oelgemälde vor, ein Werk voll stiller, abendlich ernster Stimmung. —

Fig. 6. **Christi Geisselung, von Steinle.** — In innigem Anschluss an Overbeck hat Joh. Ed. Steinle (geb. 1810 zu Wien) sich der sogenannten nazarenischen Richtung in der Kunst hingegeben und in einer, bisweilen etwas befangenen, mittelalterlichen Empfindungsweise seine reli-

giösen Bilder, sowohl Fresken als Oelgemälde geschaffen. Zu den ersteren gehören vornehmlich die im Auftrage des Herrn von Bethmann-Hollweg auf Schloss Rheineck in der Kapelle ausgeführten Malereien, sowie die Engelchöre im Chore des Kölner Doms, letztere von grossartigem Stil. Seit 1850 wirkt der Meister am Städel'schen Institut zu Frankfurt als Professor der Historienmalerei. —

Tafel 120.

DEUTSCHE MALEREI.

Ältere Berliner Schule.

Fig. 1. **Doge und Dogaresse, von Kolbe.** — Während in München die Malerei durch eine Reihe umfangreicher Aufgaben sich in grossartigem monumentalem Sinne entfaltete, wurden die künstlerischen Kräfte in Berlin mehr auf die Tafelmalerei hingewiesen. Es bildete sich hier daher eine genrehaft naturalistische Richtung aus, die nach lebendiger Charakteristik und sorgsam detaillirender Darstellungsweise strebte und ihre Stoffe theils romantischen Begebenheiten aus der Ritterwelt und dem bürgerlichen Leben des Mittelalters, theils den Sagen der antiken Mythologie entlehnte. Unter den Romantikern ist Karl Wilhelm Kolbe (geb. 1781 zu Berlin, gest. daselbst 1853) einer der bedeutendsten; doch hat er mehrfach auch das Gebiet geschichtlicher Darstellung, vorzüglich aus der mittelalterlichen Epoche, mit Erfolg angebaut. Die hier abgebildete romantische Genrescene bezieht sich auf die Geschichte des Dogen Marino Falieri, den wir als hochbejahrten Greis an der Seite seiner jugendlich blühenden Gemahlin einherschreiten sehen. Im Rahmen des Bildes stehen einige Verse, welche die Situation kurz und prägnant ausdrücken:

„Ah senza amare
Andare sul mare
Col sposo del mare
Non puo consolare."

Das Bild war auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1816. — Nach dem Stich von Otto.

Fig. 2. **Christi Auferstehung, von Wach.** — Zu den Mitbegründern der neuen Berliner Malerschule gehört Wilhelm Wach (geb. 1787, gest. 1845 zu Berlin). Er nahm seit 1817 an den Studien Overbeck's, Cornelius', Schadow's in Rom regen Antheil und wirkte seit 1819 an der Akademie zu Berlin durch Lehre und Beispiel. Seine Thätigkeit ist weniger dem romantischen Genre, als der religiösen Historie zugeneigt, und mehrere bedeutende Altargemälde gehören zu seinen ausgezeichnetsten Arbeiten. Die Auferstehung Christi, welche wir hier mittheilen, wurde für die protestantische Peter-Paulskirche zu Moskau gemalt. – Nach dem Carton gezeichnet.

Fig. 3. **Die Erfindung der Malerei, von Schinkel.** — Der geniale Architekt, den wir auf Tafel 113 auch in seinen plastischen Compositionen kennen lernten, tritt uns hier nicht minder bedeutend als Maler entgegen. Nicht bloss eine beträchtliche Anzahl in Oel ausgeführter Landschaften und Architekturbilder, sondern auch eine Fülle figürlicher Darstellungen sind von ihm vorhanden. Unter letzteren nehmen die Compositionen für die Vorhalle des Berliner Museums den ersten Platz ein. Ausserdem bewahrt das Schinkelmuseum in der Bauschule zu Berlin manches andere treffliche

Werk. Um eine Anschauung von dem hohen Sinn, dem Adel und der Schönheit solcher Arbeiten zu geben, haben wir die naive, reizvolle Darstellung gewählt, welche nach der bekannten antiken Sage die Entstehung der Malerei schildert. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 4. **Die Loreley, von Begas.** — Einer der vielseitigsten Künstler, auf den verschiedenartigsten Gebieten sich mit Erfolg bewährend, war Karl Begas (geb. 1794 zu Heinsberg in der Rheinprovinz, gebildet in Paris und Rom, gest. 1855 zu Berlin). Durch das Studium der hohen italienischen Meister eignete er sich Reinheit des Stiles, Tiefe und Feinheit der Charakteristik und ein kräftiges, dabei klares und harmonisches Colorit an. Die Anzahl seiner Oelgemälde, die er mit grosser Sorgfalt vollendete, ist sehr beträchtlich. Sie umfassen sowohl biblisch religiöse, als romantische, historische und genrehafte Stoffe. Wir geben seine berühmte für den König von Hannover gemalte Loreley, die schöne Wassernixe, die durch ihren Gesang die Schiffer in's Verderben lockt.

Fig. 5. **Italienerinnen, von Magnus.** — Das der Berliner Kunst überhaupt eigenthümliche Streben nach feiner, naturwahrer Charakteristik führte den talentvollen Eduard Magnus (geb. 1799, gest. 1872) zur Bildnissdarstellung, in welchem Fach er zu den ersten der neueren Künstler gehört. Seine Portraits, von vollendeter Klarheit, Wärme und Feinheit des Colorits, zeichnen sich stets durch charakteristische Auffassung des Individuellen, verbunden mit einer edlen Stilistik in der Anordnung und Behandlung aus. Vorzüglich glücklich ist seine elegante Vortragsweise in der Darstellung weiblicher Bildnisse. Wir geben eine Abbildung des trefflichen Gemäldes, welches zwei schöne Italienerinnen auf dem Balkon in anmuthiger Muse vorführt, obschon die Umrisszeichnung den Schmelz und die leuchtende Kraft des meisterhaft behandelten Oelbildes nicht anzudeuten im Stande ist.

Fig. 6. **Die Anbetung der Hirten, von E. Daege.** — Dieser Künstler, geb. 1805 und unter Wach's Leitung gebildet, hat in religiösen Bildern wie in Genredarstellungen manches durch Klarheit der Composition, harmonische Färbung und massvollen Stil ansprechende Werk geschaffen. Seine hier abgebildete Anbetung der Hirten ist als Wandgemälde in der neuen Kapelle des königlichen Schlosses zu Berlin ausgeführt. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 7. **Bacchus mit Panthern spielend, von A. von Klöber.** — Eine besondere Stellung unter den modernen Berliner Künstlern nimmt August von Klöber mit seinen Werken ein, welche vorzugsweise die Heiterkeit und Naivetät antiken Götterlebens, dessen Mittelpunkt Bacchus und Amor bilden, mit lebensvoller Frische, warmem Colorit, edler Zeichnung und Composition schildern. Mehrfach hat er namentlich den jugendlichen Bacchus dargestellt. Das von uns gewählte Bild ist ein sehr sorgfältig ausgeführtes Oelgemälde, welches sich auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 befand. — Nach den Blättern des Preuss. Kunstvereins gezeichnet.

Fig. 8. **Ruth und Boas, von A. Hopfgarten.** — Zu den Künstlern der Berliner Schule gehört noch A. Hopfgarten, geb. 1807 zu Berlin und unter Wach's Leitung gebildet. Er hat sowohl biblische und historische Gegenstände, als auch romantische und Genrestoffe mit Glück behandelt. Sorgfältige Zeichnung, gewissenhafte Durchführung und wohldurchdachte Composition sind seinen Arbeiten eigenthümlich.

Tafel 121.

DEUTSCHE MALEREI.

Ältere Düsseldorfer Schule.

Fig. 1. **Die klugen und die thörichten Jungfrauen, von W. Schadow.** — Als im Jahr 1826 Cornelius, dem Rufe König Ludwig's folgend, von Düsseldorf nach München übersiedelte, trat Wilhelm Schadow, der zweite Sohn des Bildhauers Johann Gottfried Schadow, an seine Stelle als Director der Akademie und begründete durch sein ausgezeichnetes Lehrtalent dort eine Schule, welche mit nachhaltiger Kraft bis heute in fröhlichem Gedeihen eine Menge vortrefflicher Künstler und anerkennenswerther, ja ausgezeichneter Kunstwerke hervorgebracht und einen entscheidenden Einfluss auf die künstlerische Bildung ihrer Zeit ausgeübt hat. In ihrer Richtung mehr der Berliner als der Münchener Schule verwandt, ist ein überwiegendes Hinneigen zu gemüthlicher Auffassung des Lebens, zur Darstellung romantischer Vorgänge an ihr bemerkenswerth. Wurde die Münchener Kunst durch die grossen monumentalen Aufgaben zu einem ernsten, strengen, gedankenhaltigen Stil hingedrängt, der mehr in gewichtiger Composition, bestimmter Zeichnung und allgemeiner idealer Haltung seine Ziele verfolgte, so suchte die Düsseldorfer Schule, deren Gebiet vorzüglich die Oelmalerei war, durch sinnig gemüthvolles Eingehen auf poetische Motive, durch liebevolles Durchbilden der äusseren Erscheinung, namentlich in Beziehung auf das Colorit, durch feinere und schärfere Betonung des individuell Charakteristischen einen eigenthümlichen Stil zu entwickeln, dessen Wesen nicht ohne eine gewisse Weichheit, selbst weichliche Sentimentalität und Schwärmerei war. In der Epoche tiefster Ruhe und politischer Stagnation, welche zugleich die erste Glanzzeit der Düsseldorfer Schule war, musste wohl das künstlerische Streben auf ein contemplatives Erfassen inneren Lebens, auf die Abspiegelung still gemüthlicher Zustände gerichtet sein. So einseitig zuerst die bewundernde Anerkennung dieser neuen Richtung war, die auf's Innigste mit andern Erscheinungen der Zeit, namentlich mit den Romantikern in der Literatur zusammenhingen, so übertrieben war nach dem Verrauschen des Enthusiasmus die Missachtung der Schule. Beweis dafür ist die ungemein ausdauernde Lebenskraft, welche ihr Princip einer freisinnigen Detailbeobachtung und Auffassung der Natur bewährt hat, denn anstatt gleich andern Schulen in Gediegenheit ihrer Leistungen allmählich nachzulassen, haben die Düsseldorfer, nach dem Abstreifen der jugendlichen Schwäche sentimentalen Wesens, sich immer klarer entwickelt, und nach der Seite eines edlen Realismus, besonders auch in Hervorbringung einer gesunden Geschichtsmalerei, stets reifere Früchte hervorgebracht. — Wir beginnen die Werke ihrer ersten Epoche mit einem grossen Bilde Schadow's (geb. 1789 zu Berlin, gest. 1862), welches er im Jahr 1843 für das Städel'sche Museum in Frankfurt am Main malte. Es zeigt gleich seinen übrigen religiösen Bildern einen edlen Formensinn und eine harmonische Färbung, lässt aber bei überwiegender Weichheit des Ausdrucks die energische Kraft der Auffassung und Darstellung vermissen. —

Fig. 2. **Die beiden Leonoren, von K. Sohn.** — Einer der bewährtesten Schüler Schadow's war Karl Sohn (geb. 1805 zu Berlin, gest. 1867), weniger durch bedeutendes Compositionstalent und Tiefe oder Energie des Gedankens, als durch vollkräftige, glühende Auffassung und Darstellung des Lebens hervorragend. Eine fein charakteristische Zeichnung verbindet

sich mit leuchtendem Colorit und zartem, wenn gleich bisweilen etwas erkünsteltem Schmelz der Carnation. Seine Lieblingsstoffe entlehnt er theils der Antike, theils aber und vorzüglich den romantischen Dichtungen, wie überhaupt die ältere Düsseldorfer Schule sich gern und oft von den Poeten ihre Anregungen holte. Zugleich war er einer der vortrefflichsten Portraitmaler der neueren Zeit. Wir geben eine Abbildung des berühmten Bildes der beiden Leonoren aus Goethe's Tasso (1834 für den Kunstverein in Berlin gemalt), welches die Vorzüge und Mängel des Meisters deutlich hervorhebt. —

Fig. 3. **Das trauernde Königspaar, von K. Fr. Lessing.** — Der vielseitigste und kraftvollste unter den Meistern der Düsseldorfer Schule ist Karl Friedrich Lessing, geb. 1808 zu Wartenberg in Schlesien, zuerst gebildet in Berlin und dann seit 1826 unter Schadow in Düsseldorf. Lessing hat die verschiedenen Entwickelungsphasen der dortigen Schule als einer der Tüchtigsten mitgemacht und sich stets durch Energie der Auffassung, schöpferische Fülle der Phantasie und hohe Freiheit der malerischen Technik weit über das Gewöhnliche erhoben. Unsere Abbildung seigt ihn in seiner ersten romantischen Epoche, die er bald verliess, um zu Darstellungen des realen geschichtlichen Lebens überzugehen. Ausserdem werden wir ihn als einen der besten Landschafter der Gegenwart kennen lernen. Das trauernde Königspaar entstand im Jahr 1830 nach der Uhland'schen Ballade: „Das Schloss am Meer". — Nach dem Stich von G. Lüderitz.

Fig. 4. **Die trauernden Juden, von Ed. Bendemann.** — Ebenfalls ein Schüler Schadow's, hat Eduard Bendemann (geb. 1811 zu Berlin) schon in der ersten Zeit der Düsseldorfer Blüthe sich bedeutenden Ruhm erworben. Die Darstellung der trauernden Juden war eines seiner frühesten Bilder, 1832 ein Glanzpunkt der Berliner Ausstellung, jetzt im Besitz des städtischen Museums zu Köln. In edler Composition und mit innigem Ausdrucke schildert er das Leid der in Babylon gefangenen Juden nach den Worten des 137. Psalms: „An den Wassern zu Babel sassen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten." Bendemann's Eigenthümlichkeit, innerhalb des gemeinsamen Charakters der Schule, besteht in einer besonders reinen, edlen Anmuth, die sich in reizender Natürlichkeit der Auffassung, harmonisch abgewogener Composition und zarter, fein stilisirter Färbung zu erkennen gibt. Dabei neigt seine Darstellung mehr zum Weichen und Milden, als zum Kräftigen und Strengen hin. Von 1838—59 wirkte er als Professor an der Akademie zu Dresden, wo zugleich die Ausmalung der Festsäle im königlichen Schlosse durch ihn bewirkt wurde. Gegenwärtig lebt Bendemann, immer noch rüstig schaffend, in Düsseldorf. — Nach dem Stich von Ruscheweih.

Fig. 5. **Der rasende Roland, von Jul. Hübner.** — Durch eine äusserst lebhafte Auffassungsgabe stets neuen Anregungen zugänglich, in Folge dessen aber in seinem künstlerischen Streben etwas unbestimmt und schwankend, hat Julius Hübner (geb. 1806 zu Oels in Schlesien, seit 1826 unter Schadow in Düsseldorf gebildet, seit 1839 in Dresden thätig, wo er als Professor an der Akademie und Director der Gemälde-Galerie wirkt) in den verschiedensten Stoffen eine ebenso mannigfaltige, höchst gewandte Darstellungsweise bewährt. Sowohl das Gebiet der Romantik als der religiösen Historie, der Antike wie des naiven Genre's, des Geschichtsbildes wie der Portraitdarstellung ist von ihm mit Eifer gepflegt und angebaut worden. Wir geben hier eines seiner frühesten Bilder, welches bei dem romantischen Gepräge der Schule doch zugleich eine derselben nicht oft beiwohnende Energie und Lebendigkeit der Auffassung und Gestaltung zeigt. Es ist nach dem achten Gesange von Ariosto's rasendem Roland entworfen und schildert die Scene, wie der Held die Prinzessin Isabella

von Galizien aus der Räuberhöhle befreit. In den Bogenzwickeln (die wir der Kleinheit der Zeichnung wegen fortlassen mussten) hat der Künstler sinnreich die Gestalten des Dichters und des Erzbischofs Turpin mit der Chronik, welche die Quelle aller jener alten Sagen des karolingischen Kreises ausmacht, dargestellt, begleitet von den Genien der Poesie und Sage. Das Bild ist im Besitze des Kaisers Wilhelm. — Nach dem Stich von J. Keller.

Fig. 6. **Don Quixote, von A. Schrödter.** — Als Vertreter eines freien, echt künstlerischen Humors, voll Geist und Frische, ragt unter den Düsseldorfern nicht bloss, sondern unter den Malern der Neuzeit überhaupt Adolf Schrödter (geb. 1805 zu Schwedt, gest. 1875) hervor. Er ist ein Humorist im vollsten Sinne des Wortes, der die Contraste des Lebens in ihrer Tiefe aufzufassen und im Reflex einer übermüthigen Laune, der doch ein Zug echten innigen Gemüthes nicht fehlt, zu schildern weiss. Grosse Kraft der Charakteristik, naturwahre Auffassung und gesundes Colorit zeichnen seine Arbeiten aus. Berühmt sind seine Darstellungen des Fallstaff, Münchhausen, Eulenspiegel, vor allem aber des Don Quixote, den er in mehreren Bildern voll freier Genialität behandelt hat. Wir geben die Darstellung des edlen Junkers, wie er in seinem verwahrlosten Gemache sich in das Studium seiner Lieblingsromane vertieft hat, ein Meisterstück feiner Charakteristik und köstlichen Humors. Das Bild, 1838 gemalt, ist im Besitze des preussischen Hofes.

Fig. 7. **Die Söhne Eduard's IV., von Th. Hildebrandt.** — Zu den ausgezeichnetsten Vertretern der älteren Düsseldorfer Richtung gehört noch Ferd. Theod. Hildebrandt (geb. 1804 zu Stettin, seit 1820 in Berlin und seit 1823 unter Schadow daselbst gebildet und mit diesem nach Düsseldorf übergesiedelt, wo er 1874 starb). Auch er theilt darin den allgemeinen Charakter der Schule, dass er in lyrischer Weise Zustände und Stimmungen darstellte und dieselben mit einer, man möchte sagen musikalischen Wirkung durch fein abgestufte, harmonische Färbung dem Gemüthe nahe zu bringen wusste. Daher gab er sich vorzugsweise einem gemüthlichen Genre und der romantischen Historie hin. Aber auch als ausgezeichneter Bildnissmaler, besonders in männlichen Portraits, die er mit eben so kräftigem wie feinem und tiefeindringendem Naturalismus darstellte, ist er sehr geschätzt. Eins seiner berühmtesten Bilder, die Söhne Eduard's IV., welches er im Jahr 1836 zuerst in kleinem Maassstabe, dann in einer grösseren Wiederholung malte, führt unsere Zeichnung vor. Der Moment ist nach der dritten Scene des vierten Aktes von Shakespeare's Richard III. gewählt:

„Das zarte Paar lag, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen;
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten."

Tafel 122.

DEUTSCHE MALEREI.

Düsseldorfer Schule.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde, von Ernst Deger.** — Wir haben nunmehr die Düsseldorfer Kunst in der Ausführung grossartiger monumentaler Arbeiten zu betrachten, in denen sie eine Höhe erreicht hat, welche den Vergleich mit den bedeutsamsten verwandten Leistungen der Gegenwart

nicht zu scheuen braucht. Es ist die religiöse Malerei Deger's und seiner Gefährten, die in den Freskobildern der Apollinariskirche bei Remagen die Grösse und den feierlichen Ernst einer wahrhaft kirchlichen Kunst offenbart. Ehe wir zu diesen Hauptwerken der bezeichneten Richtung uns wenden, stellen wir in der auf Wolken thronenden Himmelskönigin von Ernst Deger (geb. 1809 zu Bokenem bei Hildesheim, seit 1828 in Berlin und seit 1829 in Düsseldorf gebildet) die eigenthümliche Auffassungsweise dieses Künstlers dar. Seine Schöpfungen, aus innerster, religiöser Ueberzeugung fliessend, athmen eine seltene Innigkeit und Wahrheit kirchlicher Empfindung. Und zwar ist dieselbe von entschieden katholischem Gepräge, dabei aber eben so weit entfernt von moderner Süsslichkeit wie von affectirter alterthümlicher Strenge. Wenn irgend Jemand, so hat er aus innerer Nothwendigkeit an die fromme Weise der italienischen Maler des 15. Jahrhunderts mit seiner eigenen Empfindung angeknüpft; zugleich kann man in der unübertrefflichen Zartheit, jungfräulichen Holdseligkeit und Innigkeit seiner Madonnen die neu belebte, aber mit dem reich und fein ausgebildeten modernen Natursinn verschmolzene und durch denselben gesteigerte und entwickelte Weise der alten Kölner Malerschule, namentlich eines Meister Stephan (vgl. Fig. 6—8 auf Tafel 60) erkennen. Unsre hier mitgetheilte Madonna ist im Auftrage des Grafen Spee für eine Kapelle, und in kleinerem Maassstabe nochmals für Julius Buddeus in Düsseldorf ausgeführt. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Die Kreuzigung Christi, von demselben.** — Die durch den Grafen von Fürstenberg-Stammheim gestiftete und bis 1843 durch den Kölner Dombaumeister Zwirner erbaute Apollinariskirche bei Remagen am Rhein hat der kirchlichen Malerei der Düsseldorfer Schule Anlass gegeben, sich in grossartig monumentaler Weise zu entfalten. Deger erhielt sammt den Brüdern Karl und Andreas Müller und Fr. Ittenbach den Auftrag, die Wände der Kirche mit Fresken zu schmücken. Zu diesem Ende begaben die Künstler sich 1837 nach Italien, entwarfen dort die Compositionen und Studien zu dem ausgedehnten Werke und begannen im Spätsommer des Jahres 1843 die Ausführung der Gemälde. Deger malte die wichtigsten Momente aus dem Leben des Heilandes, und als Hauptbild des ganzen Cyclus die Kreuzigung Christi (1845 vollendet), ein Bild, in welchem grossartig durchdachte Composition, Ernst und Tiefe der Auffassung und grosse Meisterschaft der Durchführung sich zu ergreifender Wirkung verbinden. Deger's Stil hat in diesen Arbeiten eine hohe Vollendung erreicht, da er das Allgemeine, Ideale, Gedankenhaltige mit feinem Natursinn, mit der den Düsseldorfern eigenthümlichen Sorgfalt in Beobachtung und charakteristischer Wiedergabe des Einzelnen, Realen zu beleben weiss. Nach der Vollendung seiner Arbeiten in der Apollinariskirche (1851) hat Deger im Auftrage des Königs von Preussen u. A. die Kapelle auf Schloss Stolzenfels ebenfalls mit Fresken ausgemalt. — Nach der im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Stammheim befindlichen Aquarellskizze des Künstlers.

Fig. 3. **Die Geburt Mariä, von Karl Müller.** — Aus den Gemälden der Apollinariskirche theilen wir noch eine Composition Karl Müller's (geb. 1818 in Darmstadt) mit. Dieses schöne Bild, sammt den unter demselben dargestellten vorbildlichen Frauen des alten Testaments, zeigt nicht allein hohen Adel und reinste Anmuth des Stils, sondern auch eine malerische Vollendung und Durchführung, deren die Freskomalerei selten theilhaftig wird. Das Bild wurde in den Jahren 1848—49 vollendet. — Nach der im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Stammheim befindlichen Aquarellskizze des Künstlers.

Fig. 4. **Aus dem Hannibalzug, von A. Rethel.** — Eine durchaus selbstständige und gesonderte Stellung nimmt Alfred Rethel unter den

Düsseldorfer Künstlern ein. Zu Aachen geboren (1816) kam er 1829 bereits auf die Akademie unter Schadow's Leitung, verliess indess 1836 Düsseldorf, um sich in Frankfurt an Philipp Veit anzuschliessen. Von dort rief ihn der Auftrag, den Saal des Rathhauses zu Aachen mit Fresken aus der Geschichte Karl's des Grossen zu schmücken, bald hinweg. Er fing die Arbeit im Sommer 1847 an und führte dieselbe bis 1852 mit grösster Energie fort, als habe er schon geahnt, welch verderbliches Geschick ihn inmitten seines Schaffens ereilen und der Kunst zu früh entreissen solle. Rethel's Entwürfe für Aachen machten einen so gewaltigen Eindruck, dass die anderen mit ihm concurrirenden Künstler zum Theil selbst ihm den Preis zuerkannten und sich freiwillig zurückzogen. Rethel ist unstreitig eins der hervorragendsten Genies unter den neueren Historienmalern. An Originalität und Kühnheit der Auffassung, an reicher Fülle und Grösse der Ideen wie an Klarheit und hinreissender Gewalt der Darstellung übertrifft ihn Keiner. Was ihm seine eximirte Stellung unter den Düsseldorfern gibt, ist die echt dramatische Energie, mit welcher er, seinen Gegenstand im innersten Marke erfassend, die Ideen gestaltet. Es weht ein grossartig historischer Geist in seinen Compositionen, und Nichts liegt ihm ferner, als lyrische Subjectivität, ruhige Stimmungsmalerei. Wie er in wenigen grandiosen Zügen gleichsam das Ewiggültige, den Kern des Gedankens zu ergreifen weiss, zeigt unsre Abbildung, die den Moment darstellt, wo Hannibal an der Spitze seiner Krieger die Höhe der Alpen erstiegen hat und in die lachende lombardische Ebene niederblickt. Das Blatt gehört einer Reihe von äusserst geistreich behandelten Aquarellen an, welche sich noch im Besitze der Angehörigen des Künstlers befinden. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig 5. **Mirjam, von Chr. Köhler.** — Wir fügen hier noch das Werk eines Meisters der Düsseldorfer Schule hinzu, der, in näherem geistigen Zusammenhange mit derselben als Rethel, doch auch in seiner Weise eigenthümlich bedeutend erscheint. Christian Köhler, geb. 1809 zu Werben in der Altmark, gehört zu dem anfänglichen Kern der Schule, da er, schon in Berlin mit Schadow verbunden, seinen Lehrer auch nach Düsseldorf begleitete. Er vertritt hier in bedeutender Weise die heroische Richtung der Kunst, indem er in seinen Bildern, deren Stoffe meistens dem alten Testamente entnommen sind, Zustände patriarchalischen Lebens oder die siegende Gewalt freudiger Gottbegeisterung und unverzagten Heldenmuthes mit wenigen grossen Zügen und einfach ernster Farbenstimmung zur Anschauuung bringt. Sein hier vorgeführtes Bild „Mirjam's Lobgesang beim Zuge der Juden durch das rothe Meer", wurde 1837 gemalt. Bemerkenswerth erscheint, dass er meistens Frauencharaktere darstellt, so Rebekka am Brunnen, die Marien am Grabe, Susanna im Bade, Semiramis, die Germania u. A. — Nach dem Stich von Xav. Steifensand.

Tafel 123.

DEUTSCHE MALEREI.

DÜSSELDORFER SCHULE.

Fig. 1. **Die vom Gewitter überraschten Schnitter, von Jacob Becker.** — Der gesunde Realismus, das Lebensprincip der Düsseldorfer Schule, welches durch die romantisch-sentimentale Richtung nur verschleiert, nicht erstickt werden konnte, hat nach einer andern Seite hin,

nach der frischen, lebensvollen Auffassung des wirklichen Daseins, meistens in seinen allgemeinen Zuständen, aber auch in seinen tragischen Conflicten, eine ansehnliche Reihe von bedeutenden Vertretern unter den Düsseldorfern aufzuweisen. Hier, wo die sorgfältige Naturbeobachtung, der Sinn für feine Detaillirung und scharfe Charakteristik, sich an realen Erscheinungen des Lebens zu bewähren und dieselben künstlerisch zu verklären hatte, brachte die Schule in einer Reihe vortrefflicher Werke eine ganz neue eigenthümliche Art der Genremalerei hervor, die in weiterer Consequenz dann mehrere Meister zu einer realistischen Geschichtsdarstellung führte. Es lag in der Natur der Sache, dass die Zustände derjenigen Schicht des Volkes, deren äussere charakteristische Lebensformen die nivellirende Civilisation der „Gesellschaft“ noch unberührt gelassen hat, Lieblingsstoff dieser Maler wurde, wie wenn Jacob Becker in der That als echter Dorfgeschichtenmaler fast ausschliesslich aus dem Lebenskreise der Bauern, namentlich des Westerwaldes, seine Stoffe schöpft. Es mag hier daran erinnert werden, dass der Vater der modernen Dorfgeschichte, Karl Immermann, dessen Hofschulze im „Münchhausen“ ein unübertreffliches Meisterstück ländlicher Sitten- und Charakterdarstellung ist, in Düsseldorf lebte und wirkte. Becker hat meistens idyllische Zustände, bisweilen aber auch dramatische Ereignisse des Dorflebens mit grosser Treue und Wahrheit geschildert. Das hier aufgenommene Bild wurde im Jahr 1840 gemalt und kam in Privatbesitz nach Erfurt. Becker ist geb. 1810 zu Dittelsheim bei Worms, widmete sich zuerst seit 1827 in Frankfurt, dann seit 1833 in Düsseldorf der Kunst, von wo er 1840 an das Städel'sche Institut zu Frankfurt als Professor berufen wurde. — Nach dem Stich von Xav. Steifensand.

Fig. 2. **Das Jagdrecht, von Karl Hübner.** — In den bekanntesten Werken dieses Künstlers, der, 1814 zu Königsberg geboren, seit 1837 Düsseldorf angehört, wird uns eine ganz besondere Zeitrichtung, nämlich die in den vierziger Jahren aufgetauchte socialistische Agitation, die auch auf dem Gebiete der Poesie in einem dem Rheinlande angehörigen Namen, in Ferd. Freiligrath, einen hochbegabten Repräsentanten fand, vor Augen gebracht. Hübner weiss aber seinen Darstellungen ausser dem tendenziösen Inhalt zum Theil so viel künstlerische Bedeutung, so viel kräftigen Lebensodem einzuhauchen, dass daraus schon der Beifall zu erklären ist, den seine Werke gefunden haben. Sein „Jagdrecht“, 1845 gemalt, schildert das Schicksal des alten Wildschützen, wie es auch ein Gedicht Freiligrath's dargestellt hat:

„O stille, graue Frühe!
Die Blätter flüstern sacht,
Der Hirsch hat seine Kühe
Zum Waldrand schon gebracht.
Zum Waldrand in die Saaten,
Da steht und stampft er schon;
Im Wald ruhn die Kossathen,
Der Vater und der Sohn.“ u. s. w.

Fig. 3. **Das Lootsen-Examen, von Rudolph Jordan.** — Wie Becker das Bauernleben, so hat Rudolph Jordan (geb. 1810 zu Berlin, seit 1833 in Düsseldorf) das Leben und Treiben der Fischer und Lootsen, meist an der französischen und niederländischen Nordseeküste, zum Gegenstand seiner Darstellung gewählt und das wechselvolle mühselige Dasein dieses kernigen Menschenschlages zu Hause und auf der See, in Lust und Leid, in Arbeit und Musse nach der heitern, wie nach der tragischen Seite mit grosser Meisterschaft, feiner Charakteristik, bestimmter Zeichnung und wirksamer Färbung vorgeführt. Wir geben die Abbildung seines ergötzlichen, 1842 gemalten „Lootsen-Examens“. — Nach dem Stich von W. Oelschig.

Fig. 4. **Jobs im Examen, von Hasenclever.** — Dieser Künstler (geb. 1810 zu Remscheid, gest. 1853 zu Düsseldorf) hat mit derbem Humor und drastischer Komik vorzugsweise das rheinische Spiessbürger- und Philisterthum ironisch verherrlicht. Gesunde Färbung, eine leichte und scharfe Auffassung und eine freie, wenn auch nicht eben feine Ironie charakterisiren seine zahlreichen Gemälde. Das komische Heldengedicht der „Jobsiade“ lieferte ihm den Stoff zu mehreren seiner gelungensten Productionen, von denen wir die launige Darstellung des Examens, welches der vielversprechende Candidat der Theologie zu bestehen hat, wählen. Das Bild ist 1842 gemalt. — Nach dem Stich von Janssen.

Fig. 5. **Die Hussitenpredigt, von Lessing.** — In diesem 1836 entstandenen, in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Bilde hat Lessing jene frühere romantische Richtung, die auf Tafel 121 durch sein „Trauerndes Königspaar“ repräsentirt ist, zum ersten Male entschieden verlassen, um sich der realen Geschichtsmalerei hinzugeben. Auch hier war es ihm indess Hauptzweck, geschichtliche Zustände und Situationen zu schildern, was er mit tief eindringendem Studium und meisterhafter Charakteristik erreichte. Seine bedeutendsten Bilder dieser Art umfassen die Epoche der deutschen Reformation, so sein „Huss auf dem Concil zu Constanz“ (1842), „Huss, wie er zum Scheiterhaufen geführt wird“ (1850) und „Luther, die päpstliche Bannbulle verbrennend“ (1853). —

Fig. 6. **Der ertrunkene Sohn des Lootsen, von Henry Ritter.** — Als einer der ausgezeichnetsten Darsteller des realen Lebens, besonders des kräftigen Seemannstreibens, ist der zu früh der Kunst entrissene Henry Ritter (geb. 1816 zu Montreal in Canada, seit 1836 in Düsseldorf, gest. 1853) hervorzuheben. Mit unübertrefflicher Wahrheit weiss er alle Regungen des menschlichen Gemüthes tief zu erfassen und mit hinreissender Gewalt darzustellen, wie eines seiner schönsten Gemälde, das wir hier aufgenommen haben (gemalt 1844), beweist. Meisterhafte Charakteristik, lebendige Composition und ernste, dabei kräftige und harmonische Färbung vereinigen sich in ihm. —

Tafel 124.

DEUTSCHE MALEREI.

Berliner Künstler.

Fig. 1. **Christus und die Samariterin, von W. Hensel.** — Wenn wir, anknüpfend an das auf Tafel 120 Gegebene, weitere Darstellungen nach Werken von Berliner Künstlern bringen, so geschieht diess, um die Mannigfaltigkeit der daselbst unvermittelt neben einander sich geltend machenden Bestrebungen in umfassenderer Weise hervortreten zu lassen. Wir beginnen mit einem religiösen Bilde W. Hensel's, der, im Jahr 1794 zu Trebbin geboren, in Paris und Italien, sowie in Berlin, wo er 1861 starb, seine Studien machte. Er hat sich mit Vorliebe ernsteren historischen Darstellungen, besonders biblischen Inhalts, gewidmet, und darin akademische Reinheit des Stils und in seinen früheren Arbeiten ein kräftiges und frisches Colorit zu erreichen gewusst. Sein Hauptwerk ist das grosse Gemälde „Christus vor Pilatus“, welches in der Garnisonkirche zu Berlin als Altarbild dient. Das von uns hier aufgenommene grosse Oelgemälde „Christus und die Samariterin“ wurde im Jahr 1826 für den König von Preussen gemalt. Ausser diesen und ähnlichen Arbeiten religiösen In-

halts war Hensel auch an der Ausschmückung des Schauspielhauses zu Berlin betheiligt, wo er Wandgemälde nach Scenen tragischer Dichter ausführte. —

Fig. 2. **Papst Paul III. lässt sich das von Cranach gemalte Bildniss Luther's zeigen, von Karl Schorn.** — Ein Geschichtsmaler von gesundem realem Sinne, der jedoch mit den Gesetzen eines höheren Stiles, durchdachter und wohl abgewogener Anordnung sich verband, war Karl Schorn. Geboren 1802 zu Düsseldorf, erhielt er seine künstlerische Bildung in der Schule Wach's (vgl. Tafel 120) und machte sich bald in Werken, wie Maria Stuart und Rizzio, Karl V. zu St. Just, durch charaktervolle Auffassung und lebendigen Farbensinn bemerklich. Dieser Zeit gehört auch das hier abgebildete, mit der Sammlung des Consuls Wagener in die Nationalgalerie zu Berlin gekommene Gemälde. Bald wurde er nach München berufen, wo er 1850 starb, nachdem er für den König von Preussen in den Jahren 1843 bis 1845 das umfangreiche Bild: „Die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischofe Franz von Münster" gemalt und im Auftrage des Königs Ludwig I. seine grossartige Composition der Sündfluth als kolossales Gemälde auszuführen begonnen hatte, welches unvollendet in die Säle der neuen Pinakothek aufgenommen worden ist. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 3. **Friedrich der Grosse mit seinen Freunden an der Tafel zu Sanssouçi, von A. Menzel.** — Einer der originellsten unter den Berliner Künstlern ist Adolph Menzel, geb. 1815 zu Breslau, seit seinem fünfzehnten Jahre nach Berlin übergesiedelt, wo er, in consequenter Vermeidung des akademischen Lehrganges, sich auf eigene Hand auszubilden versuchte. Seine ersten Arbeiten waren mehrere Reihenfolgen von ihm selbst lithographirter Blätter, theils humoristisch-genrehafte, theils geschichtliche Darstellungen enthaltend. In diesen Werken trat eine scharfe Auffassung, eine tief eindringende Beobachtung, verbunden mit einem ergiebigen Compositionstalente, klar hervor. Ein Gegner des künstlerischen Idealismus, folgte der junge Zeichner dem entschiedensten Naturalismus, der ungeschminkten Darstellung der Wirklichkeit in ihren alltäglichen Erscheinungsformen, denen er durch geistreiche Feinheit der Auffassung ein künstlerisches Interesse abzugewinnen wusste. Mit den meisterhaften Illustrationen, die er für Kugler's „Geschichte Friedrich's des Grossen" entwarf, betrat er ein besonderes historisches Gebiet, welches er seitdem nicht bloss in verschiedenen lithographischen und xylographischen Werken, sondern auch in mehreren Oelgemälden ausgebeutet hat. Eines der bedeutendsten seiner Bilder führt unsere kleine Abbildung vor. Es war auf der Ausstellung des Jahres 1850 und ging aus dem Besitze des Berliner Kunstvereins in die Nationalgalerie über. Den Mittelpunkt der heiteren Tischgesellschaft bildet der König, der eben sich dem witzigen Voltaire zuwendet, um auf die Reden desselben zu lauschen. Die übrigen Männer aus der gelehrten oder kriegerischen Umgebung des Königs, wie der Marquis d'Argens, der Arzt de la Métrie, der Marschall Keith u. A. nehmen lebhaften Theil an der Unterhaltung. Das Bild ist voll eigenthümlich geistreichen Lebens, die Charakteristik der Zeit bis in die geringsten Einzelheiten mit unübertrefflicher Feinheit durchgeführt. — Nach dem Stich von Werner.

Fig. 4. **Der Tod Leonardo's da Vinci, von Julius Schrader.** — Zu den geschicktesten Coloristen der Schule gehört der 1815 in Berlin geborene Julius Schrader. Nachdem er seine erste künstlerische Ausbildung auf der Akademie seiner Vaterstadt erhalten hatte, begab er sich nach Düsseldorf, wo er bis 1845 studirte, um sodann auf Reisen durch England, Holland und Belgien, besonders aber durch einen längeren Aufenthalt in

Italien seiner Kunst geschichtlichen Ernst und Gedankentiefe zu geben. Seitdem nach Berlin zurückgekehrt, hat er daselbst eine Reihe von Werken geschaffen, welche in ihrer Art zu den tüchtigsten Schöpfungen der Kunst der Gegenwart gezählt werden müssen. In früheren Arbeiten bloss einem auf äusseren Reiz der Farbe gerichteten Streben zugethan, hat er in seinen späteren Werken einen tieferen geschichtlichen Inhalt dem sinnlichen Zauber eines kräftigen, harmonischen, von wahrhaft realem Leben gesättigten Colorits zu vermählen gewusst. Das erste Werk dieser Art war die Uebergabe von Calais (1846); später entstanden in kurzen Zwischenräumen: Wallenstein und Seni, der Tod Leonardo's da Vinci, Milton seinen Töchtern das Gedicht vom verlorenen Paradiese dictirend, Karl's I. Abschied von seinen Kindern, Esther vor Ahasverus. Das von uns gewählte, 1852 ausgestellte und in den Besitz der Payne'schen Kunstanstalt zu Leipzig übergegangene Bild knüpft an die sagenhafte Tradition an, nach welcher der greise Leonardo zu Fontainebleau in den Armen König Franz' I. gestorben sein soll. Der Vorgang ist in allen Zügen klar und lebendig zur Erscheinung gebracht und mit meisterhafter Beherrschung der malerischen Mittel dargestellt. — Nach der Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 5. **Mutterfreuden, von Ed. Meyerheim.** — Dieser gemüthvolle Künstler (geb. zu Danzig 1808, gebildet zu Berlin) hat sich besonders der Darstellung der schlichten Zustände des norddeutschen Bürger- und Bauernlebens, namentlich des Landvolkes im Harz und in Thüringen, mit Vorliebe zugewandt. Das innig Gemüthvolle, das treuherzig Biedere, aber auch das Schalkhafte, Neckische der Vorgänge im Familiendasein jener einfachen Kreise bringt er mit unübertrefflicher Wahrheit und Tiefe, in liebevoll detaillirender Darstellungsweise und zart harmonischem Colorit vor Augen. Niemals überschreitet er sein eng umgrenztes Gebiet, aber innerhalb desselben ist er unerschöpflich an neuen anziehenden Motiven, unübertrefflich in der Wärme und Innigkeit der Auffassung. Wir geben eines jener reizenden kleinen Bilder, in denen er das Glück der Mutterliebe mit so zarter Empfindung geschildert hat.

Fig. 6. **Politisirende Arbeiter, von Th. Hosemann.** — Ebenfalls in's Volksleben, aber in ganz andere Regionen desselben führt uns Theodor Hosemann (geb. 1807 in Brandenburg). Früh mit seinen Eltern nach Düsseldorf übergesiedelt, gab er sich dort zuerst heimlich künstlerischen Studien hin, die unter Cornelius' Leitung später sich geregelter gestalteten. Seine erste Thätigkeit war die Lithographie und die Illustration zahlreicher Romane und Jugendschriften, wodurch er sich wesentliches Verdienst um die Verbreitung eines besseren Geschmacks erworben hat. Später wandte er sich nach Berlin, wo er mit demselben entschiedenen Talente auch das Oelmalen ergriff und in rascher Thätigkeit eine Menge frischer und meist mit einer kräftigen Komik gewürzter Scenen aus den niederen Sphären des Volkes entwarf. Seine Bilder schildern den Philister in seiner Wirthshausbehaglichkeit, im Genusse sonntäglichen Müssigganges, besonders aber und mit drastischen Zügen das Kneipleben der Arbeiter und Taglöhner bis zu den untersten Stufen der Fröhlichkeit hinab. Das von uns gewählte Bild veranschaulicht eine jener Scenen, an denen das Jahr 1848 nur zu reich war. Hosemann starb am 15. October 1875.

Tafel 125.

DEUTSCHE MALEREI.

Münchener Künstler.

Fig. 1. **Kinderfries, von W. v. Kaulbach.** — Auch in München, wie an den übrigen Hauptorten deutscher Kunstübung, haben sich im Laufe der Zeit sehr verschiedene Richtungen geltend gemacht und die einzelnen Künstler zu isolirter, durch keinen inneren Schulzusammenhang fortan verbundener Thätigkeit und Entwickelung geführt. Neben der monumentalen Malerei, die nach Beendigung der grossen und ausgedehnten Gemäldecyclen kirchlicher und profaner Historien zurückgetreten ist, hat sich die Tafelmalerei in mannigfachster Behandlungsweise ausgebildet und neuerdings fast ausschliesslich die künstlerische Schöpferkraft absorbirt. Die monumentale Kunst fand dagegen meistens an auswärtigen Orten Anlass zur Entfaltung neuer Thätigkeit. Hier ist Wilhelm von Kaulbach mit seinen Gemälden im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin in erster Linie zu nennen. Im Jahre 1805 zu Arolsen geboren, kam er mit 17 Jahren auf die Akademie nach Düsseldorf, wo Cornelius sein Lehrer wurde. Durch diesen sodann nach München berufen, wo Kaulbach bis zu seinem 1874 erfolgten Tode ansässig blieb, betheiligte er sich an der Ausführung der Fresken in den Arcaden des Hofgartens, der Wandbilder aus der Mythe von Amor und Psyche im Palaste des Herzogs Max und der Gemälde nach den Werken deutscher Dichter im Königsbaue der Residenz. Zugleich legte sein „Irrenhaus" Zeugniss von seiner scharfen Beobachtungsgabe und der Fähigkeit für charaktervolle Auffassung ab. Sein Hauptwerk, 1837 vollendet, bleibt jedoch die Hunnenschlacht, eine Darstellung, in welcher sich ein gewaltiger historischer Geist, grossartige Composition, Schönheit der Linien, vollendete Behandlung der Formen und Wahrheit des Ausdrucks vereinigt finden. — Nach der satirischen Seite erging sich sein reiches Talent mit übersprudelnder Schöpferkraft vor Allem in der Illustration des „Reineke Fuchs". Seit 1845 beschäftigte ihn die Aufgabe, das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin mit weltgeschichtlichen Bildern zu schmücken. In diesen, mit Hülfe der Maler Echter und Muhr stereochromatisch ausgeführten, Werken hat der Meister sich zu einer Mischung historisch-realer und mythisch-allegorischer Züge, zu einer nicht selten geistreich spielenden, überwiegend willkürlichen Compositionsweise hinreissen lassen, wozu noch eine Abschwächung und Verflachung der individuellen Charakteristik sich gesellt hat. Nur die Hunnenschlacht, die als viertes Bild dem Cyclus einverleibt ist, unterscheidet sich in jeder Hinsicht von den übrigen. — Wir haben zunächst ein Stück von dem Friese hier aufgenommen, der als Parodie sich über den grossen weltgeschichtlichen Bildern hinzieht. In der ersten Ranke sitzt ein jugendlicher Prometheus, dem eine kleine Athene die Psyche zur Beseelung seines Thongebildes darreicht. Daneben sehen wir den Storch brütend über den beiden Welteiern, aus denen eben ein Männlein und ein Weiblein hervorbrechen. Es folgt die Wölfin, welche Romulus und Remus säugt, während gleich daneben zwei grimmig auf einander losschlagende Trotzköpfe den Bruderstreit der Gründer Roms versinnlichen. — Eine Fülle scherzhafter Einfälle bei hoher Schönheit und Anmuth ist über die das Alterthum wie die neue Zeit umfassenden Friese ausgegossen. — Nach dem Stich von Eichens.

Fig. 2. **Die auswandernde Christenfamilie, von W. von Kaulbach.** — Es ist ein charakteristischer Zug der Mehrzahl von Kaulbach's grossen

Historienbildern, dass sie aus einer Anzahl von Einzelgruppen, die für sich ein Ganzes — oft von grosser Schönheit — ausmachen, zusammengefügt sind. Wir dürfen daher, ohne der Einheit des Kunstwerkes zu nahe zu treten, unserer Sammlung eine solche Episode einverleiben und wählen dazu aus der „Zerstörung von Jerusalem“ die Christenfamilie, welche, von Engeln geleitet, auszieht, um aus den Greueln der Verwüstung den neuen Keim christlichen Gemeindelebens zu retten. — Nach dem Stich von Merz.

Fig. 3. **Homer trägt den Griechen seine Dichtung vor, von B. Genelli.** — Zu den genialsten, gedankenreichsten Künstlern der Neuzeit gehört Bonaventura Genelli, geboren 1803 zu Berlin, zuerst dort an der Akademie gebildet, dann bis 1832 in Italien studirend und arbeitend, darauf in München, endlich in Weimar ansässig, wo er 1868 starb. Voll des feurigsten Schöpferdranges hat Genelli in einer ausserordentlich grossen Anzahl von Zeichnungen die Fülle von Ideen ausgesprochen, die ihm aus den classischen Stoffen der verschiedenen Zeiten zuströmten. Ausser seinen Umrissen zu Homer, zu Dante, seinen Darstellungen aus dem Leben eines Wüstlings, dem Leben eines Künstlers und dem Leben einer Hexe hat er noch eine Menge trefflicher Einzelblätter entworfen. Um seine Gedanken auszudrücken, genügten ihm die einfachsten Mittel der Zeichnung, der er in seltenem Grade Meister war. Tiefe ergreifende Gewalt des Pathos, überraschende Grossheit und Majestät, und dabei eine wahrhaft antike Anmuth und Schönheit sind seinen Schöpfungen eigen. Wir geben hier seinen Homer, nach der im Besitz des Grossherzogs von Weimar befindlichen Zeichnung des Künstlers, die zu seinen schönsten und charakteristischsten Compositionen gehört. In einfach klarer Anordnung entfaltet sie einen wunderbaren Reichthum an grossartig naiver Schönheit. — Nach dem Original gezeichnet von W. Müller in Weimar.

Fig. 4. **Das Rosenwunder der heiligen Elisabeth, von M. von Schwind.** — Neben den strengen Classiker stellen wir den entschiedensten Romantiker in Moritz von Schwind. Geboren zu Wien 1804, erhielt er dort seine erste künstlerische Ausbildung, die sodann seit 1828 unter Cornelius zu München in der Mitwirkung bei der Ausführung monumentaler Werke sich vollendete. Schwind's Phantasie ist am meisten den Stoffen mittelalterlicher Sage und Dichtung zugeneigt, die er mit tiefem poetischem Geiste zu erfassen wusste. Bei der Darstellung kommt es ihm weniger auf eine kräftige Farbendurchbildung, als vielmehr darauf an, in geistreicher und correkter Zeichnung mit wenigen, fast nur nach Art der Freskomalerei behandelten Farben seine Phantasiespiele zu gestalten. Von seinen Staffeleibildern haben sein „Aschenbrödel“ und das Märchen von den Sieben Raben den vielfachsten Beifall gefunden. Aus seinen monumentalen Werken nennen wir die Ausmalung des Treppenhauses des Karlsruher Museums und die Fresken, mit denen er später die restaurirte Wartburg und das Wiener Opernhaus geschmückt hat. Den Wartburgfresken gehört die hier mitgetheilte Darstellung aus dem Leben der heil. Elisabeth an. In schöner Einfachheit schildert dieselbe den Moment, wo die Heilige, von ihrem rauhen Gemahl auf einem Gange verbotener Mildthätigkeit überrascht, durch ein Wunder, welches die den Armen bestimmten Gaben in Rosen verwandelte, beschützt wird. Schwind starb in München 1871. — Nach dem Stich von Th. Langer.

Fig. 5 und 6. **Aus den Werken der Barmherzigkeit, von M. von Schwind.** — Aus demselben Cyclus der Wartburgbilder führen wir hier noch zwei Darstellungen von Werken der Barmherzigkeit vor, welchen der Künstler dadurch eine sinnige Beziehung auf den Ort der Ausführung gegeben hat, dass er die Gestalt der heiligen Elisabeth jedesmal zum Mittel-

punkte machte. Fig. 5 zeigt, wie sie den Hungernden speist, Fig. 6, wie sie die Verlassenen aufnimmt. Der Künstler hat die Composition auf die nothwendigsten Figuren beschränkt, in diesen aber mit weiser Benützung des eng umgränzten Raumes die Handlung voll und klar ausgesprochen. Die Darstellungen sind auf blauem, von Rankengewinden durchzogenen Grunde gemalt. — Nach dem Stich von Thaeter.

Fig. 7. **Ruth, von J. Schraudolph.** — Fast ausschliesslich der religiösen Malerei hat sich Johann Schraudolph (geboren 1808 im Allgäu, seit 1825 auf der Münchener Akademie gebildet) gewidmet. Zuerst bei den bedeutenden monumentalen Arbeiten in München, den Fresken der Allerheiligenhofkapelle und der Bonifacius-Basilika, unter H. Hess' Leitung betheiligt, wurde er 1844 selbstständig mit der Ausführung der Fresken des neu hergestellten Doms zu Speyer von König Ludwig I. betraut. Diese kolossale Arbeit, welche 1853 beendet, die wichtigsten Scenen des alten und neuen Testaments umfasst, schliesst sich in harmonischer Weise und trefflicher ächt monumentaler Haltung dem ernsten Charakter des erhabenen Baues an. Wir wählen aus der grossen Zahl die Darstellung der Ruth, die voll inniger Wärme und Zartheit der Empfindung ist. Der Künstler fasste den Moment auf, der den Charakter der Ruth im Lichte treuer Anhänglichkeit und Hingabe erscheinen lässt. Arpa hat sich eben weinend von der Schwiegermutter getrennt, um in ihr Vaterland zurückzukehren. Ruth aber wendet sich entschlossen zu Naemi mit den schönen Worten: „Wo du hingehst, da will ich auch hingehen, wo du bleibest, da bleibe ich auch; dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott.“ — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 8. **Des Sängers Fluch, von Ph. Foltz.** — Dieser Künstler, 1805 zu Bingen geboren, zuerst auf der Akademie zu Düsseldorf, dann zu München unter Cornelius gebildet, schöpft seine Stoffe am liebsten aus der romantisch-historischen Welt, vorzüglich nach der in Romanzen und Balladen ausgeprägten Auffassungsweise. In diesem Sinne malte er in der neuen Residenz zu München Scenen aus Schiller's und Bürger's Balladen, wie er dann auch an den Fresken in den Arcaden des Hofgartens sich betheiligte. Auch gemüthliche Momente aus dem Leben des oberbayrischen Gebirgsvolkes hat er oft und mit Glück dargestellt. Sein Hauptbild ist das im Jahre 1839 zu Rom vollendete, vom Kölner Kunstverein angekaufte Oelgemälde: „Des Sängers Fluch“, nach der Uhland'schen Ballade, welches wir hier aufgenommen haben. Wir sehen den Moment der blutigen That vor uns, wo der König mit dem wüthenden Ruf:

„Ihr habt mein Volk verführet,
Verlockt ihr nun mein Weib?“

aufspringt und den jungen Sänger niederstösst. Die Situation ist lebendig erfasst und mit dramatischer Energie — wenn auch nicht ganz ohne einen Anflug theatralischen Affects — höchst wirksam ausgesprochen, unterstützt von einem blühenden Colorit, welches den Arbeiten des der Oelmalerei besonders zugethanen Künstlers eigenthümlich ist. — Nach einer Originalzeichnung des Meisters.

Tafel 126.

DEUTSCHE MALEREI.

Münchener Künstler.

Fig. 1. **Die Vertheidigung des Räubers Barbone, von Peter Hess.** — Um den Ueberblick über die vielseitige Entwickelung der Münchener Kunst zu vervollständigen, schliessen wir auf dieser Tafel den historischen Darstellungen die hervorragendsten Meister des Genre's an. Unter ihnen gebührt einer der vorzüglichsten Plätze dem in Düsseldorf 1792 geborenen und in München zu voller Ausbildung seines Talents gelangten Peter Hess (gest. 1871). Zu den namhaftesten Schlachten- und Genremalern der Gegenwart gehörend, hat er besonders durch die meisterhaft lebendigen und charaktervollen Schlachtenbilder seinen Ruf begründet. Dieselben schildern meistens Einzelscenen oder grosse Hauptschläge aus den Kriegsjahren 1813 bis 1815, denen er selbst im Generalstabe des Fürsten Wrede beigewohnt hat. Bedeutungsvolle Composition, kräftiges Colorit und gediegene Durchführung bis in's Kleinste sind die Hauptverdienste seiner Darstellung. Von einem Aufenthalte in Italien und später in Griechenland trug seine künstlerische Phantasie ebenfalls manche treffliche Früchte davon. Wir geben, da die Mittheilung grosser Schlachtenbilder den engbegrenzten Raum überschreiten würde, ein interessantes Bild aus dem italienischen Banditenleben. Das Original befindet sich im Besitz des Württembergischen Kunstvereins. — Gez. von J. Schnorr.

Fig. 2. **Die Heimkehr von der Bärenjagd, von Heinrich Bürkel.** — Dieser Künstler, im Jahre 1802 zu Pirmasens in der Pfalz geboren, auf der Münchener Akademie gebildet (gest. 1869), hat sich zuerst als charaktervoller und humoristischer Darsteller italienischer Volksscenen, dann durch lebendige Genreschilderungen aus dem bayrischen Hochgebirge und Tyrol beliebt gemacht. Er schildert den kräftig schönen Menschenschlag der Alpenwelt mit seiner malerischen Tracht im fröhlichen Festjubel, im bunten Wirthshaustreiben, im Sennerleben auf den Almen stets mit lebendigem Sinn und frischem Humor. Nicht minder gewandt ist er in landschaftlichen Darstellungen, wesshalb er gern seinen Genrescenen ausführliche landschaftliche Hintergründe gibt, wie auf dem von uns ausgewählten liebenswürdig frischen Bilde. — Gez. von J. Schnorr.

Fig. 3. **Der Landarzt, von J. Kirner.** — Zu den trefflichsten Darstellern des bayrischen Volkslebens gehört der im Jahre 1806 zu Furtwangen geborene und 1866 ebendaselbst gestorbene Johann Baptist Kirner. Wie Wenige, weiss er das Volk in seiner derben Lust, seiner treuherzigen Gemüthlichkeit zu schildern. Scharfe Charakteristik, ungeschminkte Wahrheit lebt in seinen Bildern, die das Treiben der Gebirgsbewohner in kräftiger Realität zur Erscheinung bringen. Meistens zieht sich ein Zug ergötzlichen Humors durch seine Darstellungen, wie auf dem hier mitgetheilten, im König Ludwig's-Album befindlichen Genrebilde, dessen Komik von schlagender Wirkung ist. — Gez. von J. Schnorr.

Fig. 4. **Aus dem Russischen Feldzuge, von Albr. Adam.** — Von hervorragender Bedeutung als Thier- und Schlachtenmaler ist Albrecht Adam, 1786 in Nördlingen geboren und hauptsächlich in München gebildet, wo er 1862 starb. Die kriegerische Zeit, in welcher seine Jugend aufwuchs, gab ihm gleich dem bereits erwähnten Peter Hess die Richtung auf die Schlachtenmalerei. Mit dem Vicekönig Eugen machte er den Feldzug

des Jahres 1812 in Russland mit und brachte von demselben eine Menge tiefer Eindrücke und mächtiger Anregungen mit, die er in einer Anzahl grosser Schlachtengemälde niederlegte. Zu seinen Hauptarbeiten gehören das lithographische Prachtwerk der „Voyage pittoresque et militaire“ und später die „Erinnerungen an die Feldzüge der österreichischen Armee in Italien in den Jahren 1848 und 1849“. Klarheit der Composition und prägnanter Ausdruck zeichnen seine Darstellungen aus.

Fig. 5. **Der Polen Abschied von ihrem Vaterlande, von Dietrich Monten.** — Auch dieser Künstler excellirt, gleich dem vorigen und Peter Hess, vorzüglich in Schlachtenbildern. Im Jahre 1799 in Düsseldorf geboren, begann er zeitig auf der dortigen Akademie sich nach dieser Richtung zu entfalten, vollendete aber nachher, durch die Arbeiten von Peter Hess angezogen, in München seine Studien. Gleich diesem und Albrecht Adam wurde er mit Schlachtenbildern für die Prunksäle der neuen Residenz beauftragt. Ausserdem malte er manche lebensvollen und humoristischen Genrebilder, sowie Scenen der neueren Zeitgeschichte, wie im Jahr 1831 den hier aufgenommenen Polenabschied, der in der politischen Aufregung jener Tage grosses Aufsehen machte und die Gemüther mächtig ergriff. Monten starb im Jahre 1843.

Fig. 6. **Kriegerische Scenen, von K. W. von Heideck.** — Wir fügen hier einen vierten Münchener Schlachtenmaler hinzu, der zwar nur als Dilettant die Kunst ausübte, dies aber in so geistreicher und bedeutsamer Weise, dass wir ihm gern einen Platz unter den Künstlern einräumen. Der k. bayrische Generallieutenant Freiherr von Heideck, 1788 in Lothringen geboren, gest. in München 1861, nahm in seiner Jugend an den Feldzügen gegen Oesterreich und Preussen Theil, kämpfte sodann als Freiwilliger in Spanien und betheiligte sich nachmals am griechischen Befreiungskriege. Mitten in hohen amtlichen und speciell militärischen Stellungen ruhte sein künstlerischer Sinn keineswegs, sondern brachte eine Menge trefflicher Skizzen, Zeichnungen und interessanter Gemälde hervor. Die von uns gewählte Scene ist A. Adam's „Voyage pittoresque et militaire“ entnommen, der sie als Titelblatt dient.

Tafel 127.

ÖSTERREICHISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Auferweckung des Lazarus, von Joseph Führich.** — Die österreichische Malerei hat sich ebenso wie die dortige Architektur und Sculptur erst in neuerer Zeit zu einer eigenthümlichen Schule durchgebildet. Was früher an künstlerischer Potenz auf diesem Gebiete dort thätig gewesen, folgte theils verschiedenen Einflüssen anderer Schulen, namentlich der Münchener, theils Eingebungen individueller Art, so dass die Bestrebungen der einzelnen Künstler unvermittelt und isolirt neben einander bestanden. Unter den Malern religiöser Gegenstände ist Joseph Führich, geb. 1800 zu Kratzau in Böhmen, in Prag, Wien und später in Rom gebildet, gest. 1876, der bedeutendste. Er war an dem neuen Aufschwunge, den in den zwanziger Jahren die deutsche Malerei von Rom aus nahm, mit betheiligt, und leistete Overbeck, Koch, Veit und Schnorr in der Ausschmückung der Villa Massimi Beistand. Später wandte er sich immer entschiedener einer streng religiösen Richtung zu, die im Anschluss an mittelalterliche Empfindung und Formengebung vorzugsweise das Heil der Kunst erblickt. Zu seinen wichtigsten Werken gehört der Triumph

Christi, der in 11 Blättern die Verherrlichung des Christenthums darstellt. Ausser zahlreichen Altarblättern rühren von ihm die Fresken der Kirche S. Johann von Nepomuk und der wichtigste Theil der Wandgemälde in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien her (deren Ansicht und Grundriss wir auf Taf. 111 gegeben haben). Die hier mitgetheilte Darstellung gehört zu den Fresken, welche das Presbyterium der Altlerchenfelder Kirche schmücken. (Vgl. Taf. 147, Fig. 1.) — Nach dem Carton gezeichnet.

Fig. 2. **Austria, allegorisches Freskobild von Kupelwieser.** — Gleich Führich hat sich auch Kupelwieser (geb. zu Piesting in Niederösterreich, gebildet auf der Wiener Akademie, gest. 1862) vorwiegend der Darstellung religiöser Stoffe hingegeben, wenn auch nicht mit gleicher Innerlichkeit der Empfindung, so doch in einem an die besten italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts sich anlehnenden edlen, gemessenen Stile. Eine grosse Anzahl von Altarbildern rühren von ihm her. Wir geben ein von ihm im Repräsentationssaale des Statthaltereigebäudes zu Wien an der Decke ausgeführtes Freskobild, die Austria unter dem Schutze der Religion und umgeben von den symbolischen Gestalten der Gerechtigkeit, Wahrheit, Stärke und Weisheit, als die hauptsächlichsten Regententugenden, darstellend.

Fig. 3. **Die Christenverfolgung in den Katakomben Rom's, von Karl Rahl.** — Eine der ersten Stellen unter den Geschichtsmalern Oesterreichs gebührt dem im Jahr 1812 zu Wien gebornen und 1865 daselbst gestorbenen Karl Rahl. Mit grosser Energie erfasste er bedeutende, durch dramatisches Leben ausgezeichnete Momente der Geschichte, und mit wirksamer Composition, tüchtiger Zeichnung und kräftig realistischer Färbung stellte er dieselben dar. Sein im Jahre 1844 vollendetes grosses Bild, den Ueberfall einer Christengemeinde in den Katakomben Rom's schildernd, ist ein bedeutendes und charakteristisches Beispiel dieser Richtung. Das Bild ist nach Hamburg in den Besitz des Dr. Abendroth gekommen. (Vgl. Taf. 147, Fig. 2.)

Fig. 4. **Einzug des Herzogs Bretislaw mit der Leiche des h. Adelbert in Prag, von Chr. Ruben.** — Unter den Werken monumentaler Malerei, welcher man in Oesterreich neuerdings eine sorgfältigere Pflege zukommen lässt, sind die Darstellungen aus der böhmischen Geschichte zu nennen, mit welchen Ruben unter Beihilfe seiner Schüler den Saal des Belvedere zu Prag ausgeschmückt hat. Das reich componirte Bild, welches wir hier aufgenommen haben, schildert den feierlichen Einzug des siegreichen Herzogs Bretislaw im Jahre 1038 mit dem aus dem eroberten Gnesen fortgeführten Leichnam des heiligen Adelbert, der ein geborner Böhme und Bischof zu Prag im 10. Jahrhundert, die heidnischen Preussen zu bekehren versuchte und den Märtyrertod fand. Der Carton zu diesem Bilde war 1850 vollendet. Christian Ruben wurde 1805 zu Trier geboren, erhielt zuerst in Düsseldorf unter Cornelius seine Ausbildung, und folgte dem Meister dann nach München, wo er beim Entwurfe verschiedener monumentaler Gemälde sich betheiligte. Ausserdem schuf er mehrere Genrebilder gemüthlichen Inhalts und sodann seinen Columbus im Augenblicke, wo er den neuen Welttheil erblickt. 1841 wurde Ruben als Director der Akademie nach Prag berufen, und seit 1852 wirkte er in derselben Stellung an der Kunstakademie zu Wien, wo er 1875 starb. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Die Gefangennahme Ritter Hadmar's von Kuenring, von Peter J. N. Geiger.** — Aus einer Reihe von bildlichen Darstellungen bedeutender Scenen der österreichischen Geschichte wählen wir das Blatt, welches die durch List auf Geheiss Friedrich's des Streitbaren vollbrachte Gefangennahme des trotzigen Vasallen und Wegelagerers Hadmar von Kuenring schildert. Da derselbe in seiner festen Burg aller Angriffe spottete,

wurde er auf ein dem Anscheine nach nur mit Waaren beladenes Schiff, das die Donau hinabkam, gelockt, und dort durch die Reisigen Friedrich's überwältigt und in Fesseln geschlagen. Der Vorgang ist vom Künstler mit Klarheit und dramatischer Energie vorgeführt. Der Meister, geb. 1805 in Wien, wo er noch rüstig schaffend lebt, war lange Jahre hindurch Professor an der dortigen Akademie. — Bilder aus Geschichte und Sage des Erzherzogthums Oesterreich von P. J. N. Geiger.

Tafel 127. A.

ÖSTERREICHISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Rückkehr des Landwehrmannes, von Peter Krafft.** — Mit diesem Wiener Maler knüpfen wir an eine Zeit an, welche die Grenze zwischen der in Manier entarteten Kunst des vorigen Jahrhunderts und der neuen, zur Natur zurückgekehrten Richtung bezeichnet. Zu Hanau im Jahre 1780 geb., empfing Krafft seine Ausbildung auf der Akademie zu Wien, begab sich aber 1802 nach Paris, wo bei mehrjährigem Aufenthalte die französische Kunst mit ihren klassischen, durch das Kaiserthum aufgefrischten Tendenzen nachhaltig auf ihn einwirkte. Bilder wie Sappho und Hebe, sodann späterhin Belisar, Oedipus und Antigone u. A. gehören dieser Richtung an. Bald jedoch, nach einem Aufenthalte in Rom, wandte er sich Darstellungen aus der Zeitgeschichte (Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern) zu und behandelte auch in mehr romantischer Weise Vorgänge aus der älteren österreichischen Geschichte, wie Rudolf von Habsburg, dem zu einem Kranken eilenden Priester sein Pferd anbietend, Zriny's Ausfall aus Szigeth u. s. w. Mehr als diese sind vielleicht die beiden in der Sammlung des Belvedere zu Wien befindlichen Bilder, „des Landwehrmanns Abschied und Rückkehr“, von denen wir das letztere ausgewählt haben, charakteristisch für jene Zeit. In ihnen tönt ein Nachhall aus den Tagen der Befreiungskriege uns entgegen; der künstlerische Charakter ist nicht frei von der blassen akademischen Convention jener Epoche, aber gemüthvolle Empfindung und schlichte Naturbeobachtung verleihen der Darstellung doch eine gewisse Wärme, die noch ungeminderter wirken würde, wenn nicht die übermässigen Dimensionen der Bilder mit ihren lebensgrossen Figuren dem Eindruck schadeten. Krafft starb im Oct. 1856. — Nach einem Stich von J. Kovatsch.

Fig. 2. **Die Testamentseröffnung, von Jos. Danhauser.** — Dieser Künstler (geb. zu Wien 1805, gest. daselbst 1845) hat sich unter P. Krafft's Leitung zu einem ausgezeichneten Genremaler ausgebildet. Nach einigen Versuchen auf dem Gebiete historischer Darstellung wandte er sich bald mit Entschiedenheit dem Genrefache zu, dem er in der Folge ausschliesslich treu blieb, und in welchem er Werke von meisterhafter Charakteristik, voll scharfer Beobachtung und treffend wahrer Darstellung schuf. In seiner besten Zeit waren es besonders die Gegensätze des Lebens, welche er mit grosser Innerlichkeit des Seelenausdrucks, mit trefflicher Schilderung leidenschaftlicher Gefühlsergüsse zur Anschauung brachte. Zu seinen ausgezeichnetsten Werken gehören der Prasser, der Augenarzt, die Klostersuppe, Wein, Weib und Gesang, die aufgehobene Zinspfändung und die von uns ausgewählte Testamentseröffnung (1839 gemalt). Danhauser's Darstellung beruht auf sorgfältigem, liebevollem Naturstudium, das sich bis in die untergeordneten Theile geltend macht. Nur eine gewisse Starrheit und Modellbefangenheit tritt dem Eindruck der meistens klar und glücklich componirten Gemälde bisweilen störend in den Weg. An Schärfe und Tiefe

der Charakteristik gehört er zu den vorzüglichsten Sittenmalern seiner Zeit. — Nach dem Stich von Fr. Stöber.

Fig. 3. **Sonntag Nachmittag, von Waldmüller.** — Durch seine gemüthvollen Schilderungen des österreichischen Volkslebens ist F. Waldmüller (geb. 1792, gest. 1865 zu Wien) ausgezeichnet. Mit anspruchsloser Innigkeit und Treue fasst er vorzugsweise Scenen aus dem Leben des österreichischen Landvolkes auf, die er mit liebevollster Sorgfalt, mit einer bis in's Geringste sich gleich bleibenden Feinheit detaillirender Darstellung schildert. In eng begrenztem Kreise ist er zu Hause wie Wenige und weiss die einfachsten Zustände und Empfindungen, meistens Vorgänge idyllisch gemüthlicher Art mit sinniger Naturbeobachtung wiederzugeben. Das hier aufgenommene Bild befindet sich im städtischen Museum zu Königsberg. — Nach dem Stich von Lüderitz.

Fig. 4. **Die Gefangennehmung der Kinder König Manfred's nach der Schlacht von Benevent, von Ed. Engerth.** — In diesem Bilde des jetzigen Directors der Wiener Belvedere-Galerie geben wir ein charakteristisches Beispiel des in neuerer Zeit überall hervortretenden Strebens nach einer frischen realen Darstellung geschichtlich bedeutsamer Vorgänge. Wenn gleich in der Anordnung und Behandlung des Stoffes noch manche Momente einer etwas äusserlichen Auffassungsweise früherer Zeit nachklingen, so erfreut doch die kräftige Durchführung, das markige und glänzende Colorit, das Streben nach einer Verbindung realer Gestaltung mit den Forderungen idealen Schaffens. Das Bild, 1853 vollendet, ist in der Galerie des Belvedere aufgestellt. Engerth war neben Führich, Kupelwieser u. A. bei der Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche zu Wien beschäftigt. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Die Heimkehr im Sturme, von Friedrich Gauermann.** — Dieser grosse Meister des Thier- und Landschaftsbildes gehört zu den bedeutendsten Künstlern Oesterreichs. Im Jahre 1807 zu Miesenbach in Oberösterreich geboren, und 1862 in Wien gestorben, hat er sich nicht bloss in der Darstellung des Thierlebens, das sein vorzügliches Augenmerk war, zu einem der ersten Meister der Neuzeit ausgebildet, sondern er wusste mit derselben Meisterschaft die landschaftliche Umgebung, sowie das kräftige Volk der Hirten und Jäger im friedlichen und feindlichen Zusammentreffen mit der Thierwelt zu schildern. Am liebsten wählte er Scenen des Kampfes oder der gewaltsamen Bewegung, des Ringens mit den Elementen oder des Fliehens vor ihrer Gewalt. Eine freie und sichere Technik, vollendete Durchführung, lebensvolle Wahrheit und Tiefe charakteristischer Auffassung zeichnen seine Werke aus. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören die Ernte, Kühe auf der Weide, der von Bären überwältigte Hirsch, die Gemsjagd, der von Adlern umgebene verendete Hirsch, Kampf eines Ebers mit Wölfen, heimeilendes Vieh beim Regen und das hier aufgenommene, früher in der Sammlung des Herrn von Arthaber zu Wien befindliche Bild. — Nach dem Stich von Passini.

Tafel 128.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der grosse Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin, von Adolph Eybel.** — Auf dieser und der folgenden Tafel stellen wir eine Anzahl von Werken verschiedener Meister und Schulen zusammen, welche an anderem Orte unterzubringen die Oekonomie des Raumes uns verwehrte.

So hätte das Gemälde von Eybel, der, zu Berlin im Jahre 1808 geboren, unter Kolbe's Leitung sich ausbildete, seinen Platz auf Tafel 124 finden müssen. Eybel hat ausser diesem grossen, im Jahr 1846 ausgestellten und in den Besitz des Königs von Preussen übergegangenen Bilde nur Genrescenen mannigfacher Art, theils aus dem Volksleben, theils nach Dichtern gemalt. Ungern sah man ihn nach einer Schöpfung voll historischen Charakters, die durch Klarheit der Composition, Energie des Ausdrucks und lebenswahres Colorit sich auszeichnet, auf der so erfolgreich betretenen Bahn stillstehen. — Nach dem Stich von Habelmann.

Fig. 2. **Die Gefangennahme des Landgrafen Philipp von Hessen durch Herzog Alba, von Ludwig Rosenfelder.** — Auch dieser 1813 in Breslau geborene Künstler gehört der Berliner Schule an, da er unter Hensel's Leitung auf der dortigen Akademie seine Studien machte. Seine künstlerische Richtung geht mit Vorliebe auf die höchsten Aufgaben geschichtlich realer Malerei aus. Dabei unterstützt ihn ein tüchtiges Compositionstalent, gewissenhafte Zeichnung und ein kräftiges, klares Colorit. Zu seinen hervorragendsten Werken gehören: Cola Rienzi im Gefängnisse zu Avignon, und ein grosses, für den Danziger Kunstverein im Jahre 1841 gemaltes Bild aus der Reformationszeit der Stadt. Das von uns aufgenommene grosse, für den König von Preussen ausgeführte Gemälde befand sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1850. Die Scene spielt nach der Schlacht von Mühlberg auf der Moritzburg, wo Herzog Alba auf kaiserlichen Befehl den Landgrafen Philipp von Hessen eben verhaftet hat. Wir sehen den von Bewaffneten Umringten das Gemach verlassen, da springt Kurfürst Joachim II. von Brandenburg auf und stürzt mit gezogenem Schwerte auf den Spanier los. In diesem Augenblicke wirft sich der treue Stallmeister von Trotha seinem wüthenden Herrn in den Weg und verhindert durch sein Flehen eine verhängnissvolle That. Die Handlung ist mit vollem dramatischem Leben und in kräftig realistischer Darstellungsweise geschildert. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Graf Eberhard der Greiner rettet Kaiser Karl IV. vom Ueberfalle Günther's von Schwarzburg, von A. von Gegenbaur.** — Im Auftrage des Königs von Württemberg hat Anton Gegenbaur (geb. 1800 zu Wangen im Allgäu, auf der Münchener Akademie und später in Rom ausgebildet, wo er 1876 starb) seit 1837 die Säle des königlichen Residenzschlosses zu Stuttgart mit einer Reihe grosser Fresken aus der Württemberger Geschichte geschmückt. Den Inhalt dieser umfangreichen Darstellungen, an denen der Meister mit geringen Unterbrechungen fast achtzehn Jahre lang arbeitete, bilden die Ereignisse aus dem Leben der berühmtesten Württembergischen Grafen, Eberhard des Greiners, Eberhard des Erlauchten und Eberhard's im Bart. Der Künstler hat mit grossem Geschicke die verschiedenen Scenen, seien es Kriegsthaten, Festzüge, stille Familienbilder, interessant und charakteristisch geschildert, stets den prägnantesten Moment erfassend und ihn mit klarer, wohldurchdachter Composition, in sicherer Zeichnung und edler Linienführung darstellend. Hat er dies Verdienst in den Anregungen der Münchener Monumentalwerke erworben, so erlangte er durch seine Studien in Italien eine in Deutschland bis dahin unerreichte Meisterschaft in der Behandlung der Freskomalerei. Kein Neuerer wusste diese schwierigste aller Malweisen zu solcher Kraft, Harmonie, Wärme und Verschmelzung der Töne zu verwenden, wie Gegenbaur. Selbst das verworrenste Kampfgewühl vermag er klar hinzustellen durch die treffliche Vertheilung von Licht und Schatten. Neben so vielen Vorzügen verzeiht man, dass seinen Figuren ein gar zu allgemeiner typischer Zug anhaftet, und dass es dem Künstler bei der unglaublichen Schnelligkeit des Producirens und der Masse des Hervorgebrachten an Musse fehlte, die Gestalten

individuell durchzubilden. Die von uns gewählte Darstellung charakterisirt das Wesen seiner Arbeiten in treffender Weise, nur vermag die Umrisszeichnung leider keine Vorstellung von der Farbenwirkung, von der Klarheit, welche die Composition durch die Gegensätze von Licht und Schatten erhält, zu geben. Der Vorgang ist dieser: Als Kaiser Karl IV. im Jahre 1347 bei Mainz über den Rhein setzte, wurde er von seinem Gegenkönig Günther von Schwarzburg überfallen und wäre dem unvermutheten Angriff erlegen, wenn nicht Graf Eberhard von Württemberg ihn gerettet hätte. Schon bricht, zum Tode verwundet, des Kaisers Ross zusammen; schon hat ein Verwegener des Kaisers Schwertgurt erfasst und zum tödtlichen Streiche die Streitaxt geschwungen: da sprengt Eberhard herbei, rennt den Angreifer mit gewaltigem Lanzenstoss nieder, packt zugleich Günther's den Kaiser bedrohenden Speer, und Karl ist gerettet. Ein Sonnenstrahl durchbricht siegreich das aufgethürmte Gewölk, die Scene des grimmigen Kampfes beleuchtend, in welchem Alles bis auf die sich beissenden Rosse gewaltige Bewegung ist. — Nach dem Original gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 4. **Dolce far niente, von Fr. X. Winterhalter.** — Der berühmte Portraitmaler gehört nur seiner Abstammung nach Deutschland an, da er 1803 zu S. Blasien in Baden geboren war. Seine Kunstrichtung weist ihm dagegen eine Stelle unter den französischen Malern an; denn obwohl er seine ersten Studien zu München machte, erhielt sein grosses und eigenthümliches Talent erst in Paris seine Vollendung. Als Bildnissmaler, der in fürstlichen und hocharistokratischen Kreisen durch ganz Europa des höchsten Rufes genoss, zeichnet er sich durch Grazie und Geschmack der Anordnung, Leichtigkeit der Behandlung und Feinheit des Colorits aus. Wenn auch manche seiner späteren Werke eine gewisse Flüchtigkeit verriethen, so fehlen doch keinem derselben die Eigenschaften, welche eine glänzende Wirkung bedingen. In früherer Zeit hat er ausserdem mehrere Genrescenen meistens aus dem italienischen Leben gemalt, welche durch Farbenglut und bezaubernde Poesie sinnlicher Schönheit fesseln. Wir wählen das im Jahre 1836 gemalte Bild einer neapolitanischen Fischerfamilie, welche sich dem von den Südländern so sehr geliebten Dolce far niente überlässt. Von dem Reiz und Schmelz der Farbe vermag unsre kleine Umrisszeichnung freilich keine Vorstellung zu geben.

Tafel 128. A.

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der Leichnam der h. Catharina, von Engeln nach dem Sinai getragen, von H. Mücke.** — Wir fügen hier noch einige Meister verschiedener, und zwar zunächst der älteren Düsseldorfer Schule an, unter denen Heinrich Mücke, 1806 in Breslau geboren, unter Schadow's Leitung zuerst in Berlin, dann in Düsseldorf ausgebildet, namentlich als Maler religiöser Bilder hervorzuheben ist. Manche recht tüchtige Altarbilder sind von ihm in mehrere Kirchen gekommen. Unter den Düsseldorfern war er der Erste, der in der Freskomalerei Bedeutenderes leistete, wozu ihm die für den Grafen Spee auf dem Schlosse Heltorf auszuführenden Gemälde aus der Geschichte Friedrich's des Rothbart's, später der Fries im Saale des Rathhauses zu Elberfeld, die Einführung und Ausbreitung des Christenthums darstellend, geeignete Veranlassung boten. Ausserdem hat er sich auch vielfach in den von der Sage und den Dichtern überlieferten Stoffen, so wie in geschichtlichen Bildern, die jedoch vorwiegend einen romantischen

Grundton haben, versucht. Das von uns hier aufgenommene Bild, gegenwärtig in der Berliner Nationalgalerie, wurde im Jahre 1836 für die Galerie des Consuls Wagener in Berlin gemalt, und da es sich wegen seiner eigenthümlichen, poetischen Idee grossen Beifalls erfreute, mehrfach vom Künstler wiederholt. — Nach dem Stich von Felsing.

Fig. 2. **Die Pilger in der Wüste, von Hermann Stilke.** — Dieser Künstler, 1803 zu Berlin geboren, machte seine ersten Studien auf der dortigen Akademie, begab sich aber bald nach Düsseldorf unter Cornelius' Leitung, dem er auch nach München folgte. Dort betheiligte er sich bei der Ausführung der Fresken in der Glyptothek und den Arcaden des Hofgartens. Nach einer italienischen Reise wandte er sich 1833 nach Düsseldorf, wo er sich der Schadow'schen Schule und Richtung anschloss und sich der Bearbeitung romantisch-historischer Stoffe mit Eifer hingab. Ausser einer Anzahl von Oelgemälden, zu welchen besonders die mittelalterliche Zeit ihn begeisterte, rühren auch die 1846 vollendeten Fresken im Rittersaale des Schlosses zu Stolzenfels von seiner Hand her. Das hier dargestellte Bild, 1834 gemalt, ging in den Besitz des Berliner Kunstvereins über. Seit 1850 hat Stilke wieder seine Werkstatt in seiner Vaterstadt aufgeschlagen.

Fig. 3. **Die Elfen, von Eduard Steinbrück.** — Der ersten Ausbildung nach der Berliner Schule angehörend, ist Eduard Steinbrück durch Richtung und Wesen seiner Kunst entschieden den Düsseldorfern beizuzählen. In Magdeburg 1802 geboren, bestimmte er sich zuerst dem Kaufmannsstande, bis der unterdrückte Künstlerberuf in ihm so mächtig wurde, dass er sich nach Berlin in Wach's Werkstatt begab. Nachdem er hier einige Jahre studirt und dann eine Reise nach Italien unternommen hatte, liess er sich 1832 in Düsseldorf nieder, wo er in ununterbrochener Thätigkeit bis zum Jahre 1846 blieb, welches ihn nach Berlin zurückführte. Seit 1876 lebt er zu Landeck in Schlesien. Die Grundstimmung seines Schaffens ist die romantische, und zwar in zarter, naiver Kindlichkeit, so dass er liebliche Stoffe, wie Elfen, badende Kinder u. dergl. mit besonderer Liebe und vorzüglichem Glück behandelt. Weniger genügen antike Gegenstände, wie Amor und Psyche, die Geburt der Aphrodite u. A., weil er auch diesen einen romantischen Ton zu geben sucht. Dagegen sind auch mehrere religiöse Darstellungen, manchmal in eigenthümlich sinniger Auffassungsweise, von ihm ausgeführt worden. Das von uns gewählte Bild wurde im Jahre 1836 gemalt, kam zunächst in die Galerie des Consuls Wagener und mit dieser in die Nationalgalerie zu Berlin.

Fig. 4. **Neapolitanische Mutter am Meer, von August Riedel.** — Die Werke dieses originellen und bedeutenden Künstlers gehören keiner bestimmten Schulrichtung an. Sie sind Producte einer durchaus selbstständigen Auffassung, deren Schwerpunkt in einem wunderbar fein organisirten Auge für den Zauber, mit welchem das volle Sonnenlicht die Formen des menschlichen Körpers umspinnt, beruht. Am liebsten stellt er die Schönheit weiblicher Gestalten und Köpfe durch das Medium einer strahlenden südlichen Tagesbeleuchtung, mit allen Reizen einer meisterhaften Farbengebung dar. Diese Richtung verdankt der 1799 zu Bayreuth geborene Künstler weniger seinen Studien an der Münchener Akademie, die in die zwanziger Jahre fallen, sondern seinem Aufenthalt in Italien, wo er seit 1829 ununterbrochen lebt. Die leuchtende Transparenz des südlichen Himmels, die reife, üppige Schönheit italienischer Frauengestalten sind unentbehrliche Factoren seines künstlerischen Schaffens. Meistentheils stellen seine Bilder nur eine Einzelfigur dar, diesen aber pflegt er nicht allein durch eine besondere Stellung und eine eigenthümliche Beleuchtung, sondern auch durch charakteristische Durchbildung des physiognomischen

Typus ein erhöhtes Gepräge individuellen Daseins zu verleihen. Zu den berühmtesten Arbeiten dieser Art gehören die „Judith“ in der Neuen Pinakothek zu München, die „Sakuntala“ und die „Medea“, beide gleich mehreren anderen Werken des Meisters im Besitze des Königs von Württemberg, die „Römerin mit ihrem Kinde“ und die „Albaneserin“, 1851 vollendet, ein unübertreffliches Muster brillanten und doch naturwahren Farbenzaubers. In einigen früheren Bildern, von denen wir das mehrmals wiederholte der „Neapolitanischen Mutter am Meer“ hier geben, sind Gruppen von Gestalten in süssem Nichtsthun oder beim Bade (wie die „Badenden Mädchen“ in der Berliner Nationalgalerie) vereinigt.

Fig. 5. **Einzug Kaiser Ludwig's des Bayern, von B. Neher.** — Das von Kaiser Ludwig dem Bayern gegründete, von König Ludwig I. von Bayern im Jahre 1833 durch Fr. v. Gärtner wiederhergestellte Isarthor zu München wurde durch Bernhard Neher mit einem Freskobilde geschmückt, welches den Einzug Kaiser Ludwig's nach der siegreichen Schlacht bei Mühldorf im Jahre 1322 darstellt. Neher, 1806 zu Biberach geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Stuttgart und sodann unter Cornelius in München. Religiöse, geschichtliche und romantische Stoffe machen den Kreis seiner Darstellungen aus. Zu seinen Hauptwerken gehören, ausser dem von uns aufgenommenen Freskobilde, die im grossherzoglichen Schlosse zu Weimar ausgeführte malerische Ausstattung der Goethe- und Schillerzimmer, unter welchen sich Compositionen nach den Balladen Toggenburg, Graf von Habsburg, Gang nach dem Eisenhammer, Kampf mit dem Drachen befinden. Seit 1846 wirkt er an der Kunstschule zu Stuttgart. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 6. **Die Haugianer, von Ad. Tidemand.** — Seiner Abstammung nach ein Norweger, muss dieser Künstler, den man als einen der Ausgezeichnetsten unter den Volksmalern der Gegenwart zu betrachten hat, seiner künstlerischen Ausbildung und Richtung nach ohne Bedenken Deutschland vindicirt werden. Im Jahre 1814 zu Mandal in Norwegen geboren, erhielt er zwar seine erste Grundlage in der Kunst an der Akademie zu Kopenhagen, siedelte aber schon im Herbst 1837 nach Düsseldorf über, wo er, mit kurzen Unterbrechungen, die durch Reisen nach München, Italien und seiner Heimath herbeigeführt wurden, in fortgesetztem regem Schaffen eine Reihe von Jahren hindurch weilte, und mit dem Landschafter Gude den Mittelpunkt einer ansehnlichen Colonie von skandinavischen Künstlern bildete. Er starb 1876 in Christiania. Das Volksleben seiner nordischen Heimath gab ihm den Stoff zu seinen Darstellungen, die nicht bloss durch das Malerische der Tracht und der Sitten, die kräftige Schönheit und charaktervolle Tiefe des physiognomischen Ausdrucks, sondern auch durch die unübertreffliche Schlichtheit, Treue und Innigkeit der Auffassung, die energische, gesunde Weise der Durchführung erfreuen. Er zeigt uns das Volk bei seinen Festen und bei der Arbeit, bei seinen vielfach originellen kirchlichen Feierlichkeiten, in der stillen Behaglichkeit des Familienlebens wie im geschäftigen Treiben des Fischers und des Hirten auf den Fjords und den Alpentriften, — überall kernig und herzlich, treu und klar. Wo die Figuren eine grössere landschaftliche Scenerie erfordern, übernimmt sein nicht minder bedeutender Landsmann Gude diesen Theil der Arbeit. Die Bilder Tidemand's bekunden in allen Theilen eine meisterliche Durchbildung, sowohl in der Composition, der Vertheilung von Licht und Schatten, der correcten Zeichnung, wie in der kräftig klaren Färbung und dem fein abgestuften Helldunkel. Das von uns hier aufgenommene Gemälde, im Jahre 1848 entstanden, ist eine Zierde der städtischen Galerie zu Düsseldorf. Es schildert die religiösen Andachtsübungen einer Sekte, die, wie es scheint nach Art der Quäker, zu einer ernsten

Lebensauffassung und zum Grübeln über religiöse Dinge hinneigt. Diese Gemüthsrichtung ist in den charaktervollen Gesichtern der schlichten Landleute klar ausgeprägt. Ausser eine Reihe von Staffeleigemälden arbeitete Tidemand auch im Jahr 1850 einen Cyclus von zehn Bildern zur Ausschmückung eines Saales in der königlichen Villa Oskarshall bei Christiania. — Nach einer Chromolithographie von **Winckelmann** und Söhne in Berlin.

Tafel 129.

FRANZÖSISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Apotheose Homer's, von Ingres.** — Die neuere Malerei bietet in Frankreich nicht geringere Gegensätze dar, als in Deutschland. Wir sehen eine Menge mannigfach verschiedener, ja diametral entgegenstehender Richtungen neben einander sich bewegen; nur dass die strengere stilistisch-ideale Kunst immer mehr von der realistischen und naturalistischen verdrängt wird und überhaupt weder die Ideenfülle noch die Tiefe deutscher Gedankenmalerei erreicht. Dagegen entfaltet die realistisch-naturalistische Kunst, gestützt auf glänzende Begabung für die Farbe und energische Auffassung und scharfe Beobachtung der Natur und des Lebens, eine in Deutschland ungeahnte hinreissende Kühnheit und blendende Gewalt der Darstellung. Vom Classicismus ging am Ende des vorigen Jahrhunderts auch die französische Malerei aus, und den Hauptvertreter dieser Richtung haben wir in David (vgl. Taf. 104) zu erkennen. Eine Anzahl von Schülern und Anhängern sammelte sich um ihn, von denen der gefeiertste und einflussreichste, Jean Auguste Dominique Ingres, bis zum Jahre 1868 lebte. Im Jahre 1781 zu Montauban geboren, kam er in seinem sechzehnten Jahre zu David, auf dessen Kunstweise er mit so entschiedenem Erfolge einging, dass er im Jahre 1801 mit dem Bilde: „Die Abgeordneten Agamemnon's im Zelte des Achill", den ersten Preis errang. 1806 ging er nach Rom, wo er bis 1820 lebte und von dort nach Florenz, von wo er 1824 nach Paris zurückkehrte. Das Jahr 1834 rief ihn aber wieder nach Italien, da er zum Director der französischen Akademie zu Rom ernannt wurde. Hier blieb er bis 1841, seitdem aber hatte er seinen Wohnsitz wieder in Paris aufgeschlagen. Obwohl seiner Grundrichtung nach dem strengen Idealismus zugethan, schillert die Vielseitigkeit dieses Künstlers gelegentlich selbst bis in die Schwärmerei der Romantiker und die Farbenkraft der Realisten. Neben Portraits, Genrescenen, romantischen Geschichtsdarstellungen findet man streng religiöse Bilder, antikisirende Allegorieen und Prunkstücke, Schilderungen des körperlichen Reizes weiblicher Schönheit, neben der „Apotheose Napoleon's" und dem „Gelübde Ludwig's XIII." „Oedipus und die Sphinx", „Jupiter und Thetis", „Rafael und die Fornarina", „die Marter des h. Symphorian", die „Stratonike", eine „Odaliske" u. s. w. Eine strenge Zeichnung und mit vollendeter Feinheit ausgeführte Modellirung — die Hauptverdienste dieses Künstlers — bezeugen einen mehr dem Plastischen zugewandten Sinn. Was den ideellen Inhalt betrifft, so sind die Schöpfungen Ingre's meistens kalt, voll Reflexion und pathetischer Allegorieen. Dies trifft auch sein berühmtestes Hauptwerk, welches wir hier aufgenommen haben, die „Apotheose Homer's", 1827 am Plafond eines Saales im Louvre, im Museum Karl's X. ausgeführt. Der Sänger sitzt vor einem ionischen Tempel und empfängt von einer schwebenden Victoria den Siegerkranz und die Palme. Die beiden weiblichen Gestalten zu den Füssen seines Thrones sind seine Töchter Ilias und Odyssee. Hinter ihm erblickt man die Köpfe des Orpheus, Linus und

Musäus, rechts am Dreifuss opfert Herodot, dann folgen Aeschylus, Sophokles mit einer entrollten Schrift, Euripides mit dem Schwert. Hinter diesen Menander und Demosthenes, Apelles führt an der Hand den Raphael herbei, hinter welchem Alkibiades mit der Sappho sichtbar wird. Virgil mit Dante und Horaz, Lykurg und Pisistratus drängen sich nach in dem engen Raume, während vorn auf tieferem Plan in seltsamer Zusammenstellung Tasso, Shakespeare und Lafontaine, Mozart, Corneille und Poussin sich befinden. Die Gruppe zur Linken führt Pindar mit mächtiger Lyra an, Anakreon zeigt sich hinter ihm im Profil, Plato lässt die Hände sinken, und Sokrates deutet nach oben; Phidias ist durch den Meissel kenntlich, und hinter ihm sieht man Perikles im Helm. Aristarch, Aristoteles und Michel Angelo sind ganz vertieft, Alexander zeigt sein Kistchen mit den homerischen Gesängen. In der vordern Gruppe sieht man Gluck und Camoëns, Longin und seinen Uebersetzer Boileau, Fénélon, Racine und Molière. — Oeuvres de J. A. Ingres, gravées par A. Reveil. Paris 1851. 4.

Fig. 2. **Der alte Hirt in der Campagna, von Schnetz.** — Ebenfalls aus der Schule David's hervorgegangen, hat Jean Victor Schnetz, geb. 1787 zu Versailles, sich bald von den Traditionen der Classiker frei gemacht, um theils in romantischen und biblischen Darstellungen (der barmherzige Samariter, Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, die h. Genovefa, der h. Martin), theils in Schilderungen des südlichen Volkslebens, die sich durch einen elegischen Ton auszeichnen, sich zu ergehen. Zu diesen gehört: die Frau des Räubers, die Wahrsagerin, das Gelübde, das Gebet an die Madonna und das von uns hier aufgenommene Gemälde. Ausserdem malte er mehrere grosse historische Bilder, wie die Jeanne d'Arc, den Connétable von Montmorency in der Schlacht von St. Denis, Mazarin auf dem Todtenbette, sowie religiöse Darstellungen, wie die h. Elisabeth und die Wandgemälde in der Madeleine und Notre-Dame de Lorette. Von 1840 bis 1845 und wieder von 1853—1858 war Schnetz Director der französischen Akademie zu Rom.

Fig. 3. **Tell's Sprung aus dem Nachen, von Karl Steuben.** — Auch dieser Künstler, 1788 zu Bauerbach im Badischen geboren, hat unter David's Leitung seine Ausbildung erhalten und sich in der Folge besonders zu grossen historischen und Schlachtendarstellungen (Schlachten von Tours, Poitiers und Waterloo im historischen Museum zu Versailles) gewandt. Manche Stoffe entlehnte er den Dichtern, wie das von uns gewählte, wie den Schwur auf dem Rütli u. A. Ausserdem war Steuben auch als Portraitmaler sehr geschätzt. Scenen voll leidenschaftlicher Aufregung war er mit Vorliebe zugewandt, wie z. B. „Peter der Grosse in einem Sturm auf dem Ladogasee", und „Peter der Grosse, als Kind durch seine Mutter vor den aufständischen Strelitzen gerettet". Der Künstler starb 1856.

Fig. 4. **Suliotische Frauen, von Ary Scheffer.** — Von Nation ein Holländer (geb. 1795 im Haag), aber früh in Frankreich eingebürgert, hat auch dieser Künstler zuerst dem Classicismus seinen Tribut gezollt. Als er aber die kalte Hohlheit dieser Richtung erkannte, war er einer der ersten und talentvollsten Vertreter der Romantik, die sich im Gewande einer farbenreichen Darstellung Bahn brach. Besonders steht er unter den Franzosen einzig da durch tiefe und seelenvolle Auffassung deutscher Dichtungen, unter denen namentlich der Faust ihn zu mehreren ausgezeichneten Werken begeistert hat. Aber auch Bürger (in der Leonore), Uhland (im Grafen Eberhard dem Greiner), Schiller (mit dem Liede „der Eichwald brauset") und Goethe, ausserdem in der Mignon und dem König von Thule haben ihm Stoffe zu Werken voll poetischer Feinheit und Innigkeit der Empfindung gegeben, und nach Dante malte er das berühmte Liebes-

paar Francesca da Rimini und Paolo da Malatesta. Ausserdem schuf er für das historische Museum zu Versailles mehrere grosse geschichtliche Bilder, in denen eine bedeutende Bravour der Farbentechnik sich geltend macht. In späteren Gemälden ist Scheffer zu einem kühleren, man möchte sagen abstracteren Colorit übergegangen und hat auch mehrfach religiöse Gegenstände mit tiefem Seelenausdruck, aber nicht ohne Anflug einer gewissen krankhaften „interessanten" Blässe behandelt. Der Meister starb 1858 zu Paris. Das Gemälde, welches unsere Zeichnung veranschaulicht, ist im Jahre 1827 als Reflex des griechischen Unabhängigkeitskampfes entstanden. Es schildert mit ergreifendem Ausdruck eine Gruppe griechischer Frauen, die, während im Hintergrunde der Kampf wogt, sich in brünstigem Gebet vor einem Heiligenbild niedergeworfen haben.

Fig. 5. **Der neapolitanische Improvisator, von Leopold Robert.** — Der erste Meister der Volksmalerei, der in seinen unerreichten Schilderungen des südlichen Volkslebens eine Tiefe der Poesie offenbart hat, die denselben, obschon nur Darstellungen des alltäglichen Lebens, den Charakter historischer Kunstwerke aufprägt, Leopold Robert, 1797 im Gebiet von Neufchatel zu La Chaux-de-Fonds geboren, ging ebenfalls aus der classischen Schule David's hervor. Wenn aber irgend Einer, so hat er mit glänzendstem Erfolg den Classicismus gegen die einfache Würde und schlichte Wahrheit der Natur vertauscht. Die ganze Schönheit und Herrlichkeit der Menschennatur, wie sie sich im italienischen Volke findet, hat er in sich aufgenommen und mit der Innigkeit und Wärme des Lebens, dabei jedoch mit einer Grossartigkeit und Hoheit des Stiles geschildert, dass man wohl sagen darf, er habe die Genremalerei auf die Höhe historischer Anschauung geführt, und das Göttliche in der einfachsten Menschennatur geoffenbart. Eine unvergleichliche Feinheit und Grazie der Zeichnung und ein ernstes, nicht eben reich abgestuftes Colorit unterstützten ihn dabei. Zu seinen berühmtesten Werken gehören ausser dem hier aufgenommenen: die Rückkehr vom Feste der Madonna dell' Arco (1827), die Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen (1831) und die Fischer der Lagunen, seine letzte Arbeit, ein Werk von ergreifendem tragischem Pathos, in welchem die tiefe Melancholie sich bereits ankündigt, die kurz nachher (1835) zu Venedig seinem Leben ein Ende machte.

Fig. 6. **Die Schlacht von Assoum, von Horace Vernet.** — Dieser fruchtbarste und vielseitigste französische Künstler der Neuzeit, 1789 zu Paris geb. und 1863 ebendaselbst gest., zeigt zwar ebenfalls in seinen frühesten Werken die classische Richtung; allein durch seinen kühnen und gewaltigen Geist zur Auffassung des Lebens in den leidenschaftlich erregten Momenten hingetrieben, wurde er der berühmteste Schlachtenmaler unserer Zeit. Als entschiedener Naturalist lässt er sich nur von seiner unvergleichlich scharfen Beobachtungsgabe leiten, die ihn die Dinge so erfassen und darstellen heisst, wie sie sich im Augenblick zeigen. Ein Gegner des idealen Stiles, verschmäht er die Principien einer strengeren Composition, indem er die Zufälligkeit des Momentes wirken lässt, dabei aber besonders durch Hülfe seiner Meisterschaft im Colorit und im Vertheilen von Schatten und Licht, die zahlreichsten Gruppen auf den ausgedehntesten Plänen mit unübertrefflicher Klarheit und Deutlichkeit schildert. Bei einer ungemein resoluten, in's Grosse gehenden Technik, die ihn in wahrhaft unbegreiflicher Schnelligkeit seine riesigen Bilder vollenden liess, besass er zugleich eine solche Kenntniss und Sorgfalt für's Einzelne, dass ihm auch nicht das Geringste entging, dass er Alles bis auf die Kleinigkeiten der Uniformen u. dgl. auf's Gewissenhafteste darstellte. Stets wusste er mit Leichtigkeit neue Motive zu ersinnen und in voller Anschaulichkeit und Wahrheit des Lebens zu gestalten. In der Darstellung des Pferdes

besonders, nach der Verschiedenheit der Raçen, dem Charakteristischen der Bewegung und selbst des physiognomischen Ausdrucks, erreicht ihn unter den Lebenden Keiner. Den grössten Ruf haben ihm seine meist kolossalen Bilder aus den Kriegen in Algerien, wie die Belagerung von Constantine, der Ueberfall der Smala Abd-el-Kader's und die Schlacht bei Isly (sämmtlich im historischen Museum zu Versailles) erworben. Aber auch die mannigfaltigsten anderen Stoffe sind von ihm behandelt worden: so manche populäre Scenen und Motive aus den Napoleonischen Kriegen, so das berühmte Bild des Mazeppa (1826), ferner aus der römischen Zeit, während Vernet der französischen Akademie zu Rom als Director vorstand (von 1828 an), Scenen aus dem Leben Rafael's und Michel Angelo's, wie Vorgänge des modernen Banditentreibens, sodann biblische Darstellungen, denen er durch Anwendung des heutigen Araber- und Beduinencostüms einen pikanten Reiz zu geben suchte, endlich köstliche afrikanische Genrebilder, wie das Gebet der Araber, die Eberjagd in der Sahara, die Löwenjagd in der Metidja u. s. w. Zu seinen neuesten Bildern gehört die Darstellung der Einnahme Roms durch die Franzosen (1852).

Fig. 7. **Cromwell am Sarge Karl's I., von Paul Delaroche.** — Einer der entschiedensten Vorkämpfer des französischen Realismus war Paul Delaroche, geb. 1797 zu Paris, gest. am 4. Nov. 1856, Anfangs als Schüler von le Gros in akademisch-classischer Weise sich bewegend, seit 1826 aber mit immer grösserer Entschiedenheit sich eigene Bahnen brechend, die ihm den Ruhm eines der gefeiertsten Geschichtsmaler der Gegenwart verschafft haben. Aber innerhalb dieses Gebietes hat er sich einen engen Kreis ganz besonderer Aufgaben gewählt. Leidenschaftlich erregte Handlung, dramatische Bewegung, das Aufeinanderplatzen streitender Gewalten ist nicht seine Sache. Er verlegt die Schauplätze der Leidenschaft in's Innere und sucht vornehmlich in den Gesichtszügen mit eindringender Schärfe die innere Erregung zu beobachten und wiederzugeben. In dieser psychologischen Charakteristik steht er unübertroffen da. Aber in solcher Richtung liegt, zumal bei einer entsprechenden allgemeinen Eigenschaft der modernen französischen Lebensverhältnisse, die Versuchung nahe, gleich den dortigen literarischen Romantikern, deren Poesie auf der Nachtseite der menschlichen Gesellschaft ihr Lager aufgeschlagen hat, in's Hervorheben des Pathologischen zu verfallen. So ist es auch Delaroche ergangen, und der Kerker und das Schaffot haben seiner blutgewohnten Muse ihre Stoffe hergeben müssen. Doch ist andrerseits wieder hervorzuheben, dass er niemals in krass materieller Wirkung, sondern in der meisterhaften Schilderung der Seelenzustände die Aufgabe seiner Kunst suchte. Durch diese Eigenthümlichkeit entgeht seinen Werken dramatische Energie und Lebendigheit, wie sie Horace Vernet zu erreichen wusste; sie kommen nicht über eine lyrische Stimmung hinaus, die freilich mit aller Schärfe bestimmtester Charakteristik individualisirt erscheint. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören: der Tod des Annibale Carracci, der Tod des Präsidenten Duranti und der Tod der Königin Elisabeth von England, mit welchen drei Todesdarstellungen er seine neue Richtung einleitete. In die dreissiger Jahre fallen: Kardinal Richelieu, den Cinq-Mars und de Thou zum Tode schleppend, Kardinal Mazarin auf dem Todtenbette, die Ermordung des Herzogs von Guise, sodann aus der englichen Geschichte: die Söhne Eduard's im Kerker, die Hinrichtung der Jane Gray, Lord Stafford's Gang zum Schaffot, Karl I. von Cromwell's Soldaten bewacht, und das hier aufgenommene, 1833 entstandene Bild. Der neueren Zeit gehören an: die Verurtheilung der Maria Antoinette und die Girondisten vor der Hinrichtung. Sein umfangreichstes Werk, das Wandbild im Hémicycle der Ecole des beaux-arts, eine Versammlung der berühmtesten

Künstler aller Zeiten darstellend, ist ebenfalls voll feiner Charakteristik, die aber nichts mit dem Grauen des Todes zu schaffen hat, sondern nur die heitere Schönheit der Kunst und des Lebens wiederstrahlt.

Tafel 130.

FRANZÖSISCHE MALEREI.

Fig. 1—3. **Die Portraitköpfe Leopold Robert's (Fig. 1), Horace Vernet's (Fig. 2) und Paul Delaroche's (Fig. 3).** — Wie auf einigen Tafeln zur Geschichte der älteren Kunst, lassen wir auch hier zunächst drei Bildnisse der auf der vorigen Tafel repräsentirten französischen Meister folgen.

Fig. 4. **Tintoretto und seine Tochter, von Léon Cogniet.** — Zu den effectvollsten Coloristen der jüngeren französischen Schule gehört L. Cogniet, von dem wir das auf der Ausstellung vom Jahre 1843 vielbewunderte Bild des greisen Tintoretto geben, der seine in der Blüthe und Kraft der Jugend vom Tode dahingeraffte Tochter betrachtet. Neben ihm steht die Staffelei, und die Palette in seiner Hand deutet an, dass er eben dabei war, das Bild der Todten auf die Leinwand zu werfen, als ihn ihr Anblick plötzlich so bannte, dass er regungslos im Anschauen erstarrt zu sein scheint. Tiefer Seelenausdruck und ein höchst wirkungsvolles Colorit zeichnen das Bild aus. — Album du Salon, Paris, Challamel.

Fig. 5. **Der Cellist, von L. E. Meissonier.** — Dieser aus L. Cogniet's Schule hervorgegangene Künstler (geb. 1813) ist durch seine kleinen, mit miniaturartiger Feinheit vollendeten Bilder, in denen er meist einzelne Figuren in stiller gemüthlicher Thätigkeit darstellt, ein Liebling des Publikums geworden. Er ist gross im Kleinen und weiss seine Aufgaben in correcter Zeichnung, geschmackvoller Anordnung und lebendigem Colorit mit unübertrefflichem Realismus zu lösen. Das hier aufgenommene Bild befand sich auf der Pariser Ausstellung vom Jahre 1842. — Album du Salon.

Fig. 6. **Benvenuto Cellini in seiner Werkstatt, von N. Robert-Fleury.** — Nicolas Robert-Fleury (geb. 1797) hat sich mit Vorliebe und grossem Erfolg in geschichtlichen Genredarstellungen bewegt, jedoch so, dass der Vorgang selbst ihm stets nur zum Vorwand dient, die Zauber seiner Palette zur Geltung zu bringen. Die Gesetze der Composition verschmäht er gleich den meisten französischen Coloristen; dagegen versteht er es trefflich, durch eine tiefe, kräftige Färbung, harmonischen Schmelz der Töne und eine in Uebertriebenheit des Ausdrucks ausartende Energie der Auffassung zu ergreifen und zu fesseln. Seine Lieblingsscenen spielen in den Gräueln der Inquisition, der Judenverfolgungen, der Scheiterhaufen und Hexenprocesse. Doch bemächtigt sich seine Phantasie ansserdem der verschiedensten Stoffe, sobald dieselben ihm nur ein Motiv für die Darlegung seiner Farbenkunst bieten. So hat er unter Anderem mehrere Scenen aus dem Leben berühmter Künstler gemalt, wie den in seiner Werkstatt unter Arbeiten verschiedener Art brütend dasitzenden Benvenuto Cellini, den er auf die Ausstellung des Jahres 1841 brachte. — Album du Salon.

Fig. 7. **Die Schiffbrüchigen, von Eugène Delacroix.** — Der Chorführer der Romantiker, 1799 zu Paris geb. und 1863 gest., trat auf's Entschiedenste in Opposition gegen die classische Ueberlieferung der Davidschen Schule mit dem dämonisch-phantastischen Werke, welches „Dante

an der Seite Virgil's über den Höllensee fahrend" darstellt (1822). Kühner und gewaltsamer als hier konnte die Emanicipation der Farbe nicht durchgeführt werden. Für Delacroix gibt es kein höheres stilistisches Gesetz der Gruppirung und Linienführung. In leidenschaftlicher Bewegung, ergreifendem, oft in's Uebertriebene, Dämonische und Hässliche abirrendem Ausdruck, in einer höchst wirksamen, energischen Färbung sucht er das Höchste der Kunst. Mit unglaublicher Fruchtbarkeit verbindet er eine vielseitige Phantasie, die aber am liebsten, gleich den Produkten der literarischen Romantiker Frankreichs, das Grausige und Entsetzliche aufsucht. Das Blutbad auf Chios, sein Hauptwerk, die Convulsionäre in Algier, die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scott's Quentin Durward) und das von uns aufgenommene, im Jahr 1841 ausgestellte, Bild der Schiffbrüchigen gehören hieher. Ausserdem aber hat seine unerschöpfliche Productionskraft sich in antiken und christlichen Historien, in orientalischen und Genrestoffen verschiedener Art mit Leichtigkeit bewegt und selbst mehrere bedeutende monumentale Arbeiten geschaffen. Die Kraft, Kühnheit und der Reichthum seines Geistes haben ihn zu einem der einflussreichsten Meister der französischen Malerei gemacht. —

Fig. 8. **Der Schulausgang, von A. Decamps.** — Alexandre Gabriel Decamps, 1803 zu Paris geb. und 1860 gest., Schüler des Akademikers Abel de Pujol, bahnte sich bald den Weg zu einer durchaus eigenthümlichen Darstellungsweise, in welcher er als einer der glänzendsten Coloristen der Neuzeit dasteht. Nichts geht über die Wahrheit, Tiefe und leuchtende Kraft seiner Farbe, für deren Behandlung er sich eine durchaus originelle Art des Auftrags gebildet hat. Seine Stoffe entlehnt er mit Vorliebe dem Orient, den Keiner mit der Feinheit und dem Reichthum der Charakteristik schildert, wie er. Das kleine, im Jahr 1842 ausgestellte Bild, welches wir hier geben, gehört in diesen Kreis. Nicht minder bedeutend ist er in Schilderung des französischen Landlebens, in höchst geistreichen Darstellungen von Affen und anderen Thieren, deren Physiognomien er mit scharfer Beobachtung und treffender Satire charakterisirt. Endlich hat man von ihm geschichtliche Compositionen voll frischer Energie und ernsten historischen Sinnes. — Album du Salon.

Fig. 9. **Pastor Lästadius, die Lappen unterrichtend, von Fr. Biard.** — Unter der grossen Anzahl französischer Genremaler hat sich François Biard (geb. 1800 zu Lyon) durch feine Beobachtung und lebendige Darstellung, besonders von komischen Scenen im Geiste Paul de Kock's, beim grossen Publikum beliebt gemacht. Während indess solche Bilder zu sehr zum Burlesken hinneigen, erfreut der vielseitige Künstler auch den ernsteren Sinn, der Höheres von der Kunst verlangt, durch tüchtige geschichtliche Compositionen, sowie durch meisterhafte Sittenbilder aus Syrien, Aegypten und Afrika, wie aus den nördlichen Polargegenden, von welchen letzteren wir ein im Jahre 1841 ausgestelltes Bild aufnehmen. — Album du Salon.

Fig. 10. **Die Heimkehr aus der Stadt, von Hippolyte Bellangé.** — Dem Soldatenleben so wie den ländlichen Zuständen der Normandie entnimmt Bellangé den Stoff zu seinen Bildern, die er in frischer, ansprechender Färbung, in theils scherzhafter, theils gemüthlicher Auffassung und geistreicher, zierlicher Behandlungsweise durchführt. Bellangé wurde im Jahre 1800 zu Paris geboren, bei le Gros gebildet, und war lange Jahre Director des Museums in Rouen. Er starb 1866. Das auf unsrer Tafel enthaltene Bild war 1840 ausgestellt. — Album du Salon.

Tafel 131.

BELGISCHE MALEREI.

Fig. 1. **König Karl I. von England, von seinen Kindern Abschied nehmend, von G. Wappers.** — Die belgische Malerei war im Anfange dieses Jahrhunderts gleich der französischen in nüchternen Classicismus versunken, und keine Spur der Nachwirkung der alten grossen Meister des Landes machte sich bemerklich. Erst mit der Revolution von 1830, die den nationalen Geist weckte, begann man in Belgien wieder, der grossen Vorfahren, eines Rubens und Van Dyck eingedenk zu werden, ihre Kraft, Frische und Lebensfülle bewundernd zu studiren. Wappers (geb. 1803 in Antwerpen) hat das Verdienst, diesen Umschwung zuerst herbeigeführt und einer gesunden natürlichen Auffassung, einem kräftig warmen, lebenswahren Colorit Eingang verschafft zu haben. Das Bild, welches diesen Vorgang bezeichnet, ist die Darstellung der Heldenthat des Bürgermeisters van der Werff während der Belagerung von Leyden. Kräftige Farbengebung, breite Pinselführung, energische Effecte wurden fortan das Streben der belgischen Künstler, die Schilderung von Scenen aus der vaterländischen Geschichte bildete fortan den beliebtesten Stoffkreis für ihre Werke. Auch Wappers ist vorzugsweise Geschichtsmaler, obwohl er sich auch als trefflicher Portraitmaler hervorgethan hat.

Fig. 2. **Die Schützengilde von Brüssel erweist den hingerichteten Grafen Egmont und Hoorn die letzten Ehren, von L. Gallait.** — Der bedeutendste Künstler Belgiens, überhaupt einer der ersten Meister moderner Malerei, ist Louis Gallait. Geboren 1810 zu Tournai, machte er seine Studien in Antwerpen und Paris, so dass er die Vorzüge der belgischen und der französischen Kunst in sich vereinigen konnte. Eine tiefe psychologische Auffassung und geistreiche, klare Gruppirung verbindet sich bei ihm mit einem bewundernswürdigen Colorit, das kräftig und weich, fein abgestuft und harmonisch, stets der Stimmung des darzustellenden Momentes, dem Charakter der Personen entspricht. Sein grosses Meisterwerk: „Die Abdankung Karl's V.“, im Audienzsaale des Justizpalastes zu Brüssel aufgestellt, erregte bei seiner Rundreise in Deutschland im Anfang der vierziger Jahre mit Recht allgemeines Aufsehen und hohe Bewunderung. Die Kraft und Glut der alten grossen Meister schien wieder erwacht, die moderne belgische Malerei zeigte sich als würdige Nachfolgerin der Kunst des 17. Jahrhunderts. In späteren Werken neigt sich Gallait mehr einer fein durchgeführten psychologischen Charakteristik zu, die ihn mehrfach zu Gegenständen von melancholischem oder tragischem Inhalt hat greifen lassen. Dahin gehören: Tasso im Gefängniss, Egmont's letzte Augenblicke, das von uns hier aufgenommene vortreffliche, tief ergreifende Werk (1851 vollendet) und neuerdings die wahnsinnige Johanna von Burgund. Wenn irgendwo, so bedauern wir bei diesem Meister, dass unsere Umrisszeichnung von den wesentlichen Vorzügen desselben keine ausreichende Vorstellung zu erwecken vermag.

Fig. 3. **Slavische Musikanten, von L. Gallait.** — Ausser seinen grösseren historischen Bildern hat Gallait mehrfach genreartige Stoffe behandelt, in denen er irgend ein Motiv tieferen Gemüthslebens mit einer Färbung, die man eine seelenvolle nennen muss, zu schildern sucht. In dem vorliegenden, 1854 vollendeten Bilde sehen wir ein paar arme slavische Musikanten auf weiter Wanderung in fremdem Lande, mitten auf freiem Felde vom Abend überrascht. Ohne irgend in's Sentimentale zu verfallen, ist diese Situation mit einer Wahrheit und Innigkeit zur An-

schauung gebracht, die unmittelbar das Gemüth ergreift. Das treffliche Werk befindet sich in der Galerie des Herrn Ravené zu Berlin. — Nach dem Original.

Fig. 4. **Die Schlacht bei Worringen, von N. de Keyser.** — Einer der Mitbegründer des Ruhms der neuen belgischen Schule ist Nicaise de Keyser, geb. 1813 zu Sandfliet, gebildet an der Akademie zu Antwerpen. Seine künstlerische Entwicklung fiel in die Zeit, wo unter dem Aufschwunge des nationalen Lebens auch die belgische Kunst durch den entscheidenden Vorgang von Wappers sich zu neuer volksthümlicher Blüthe entfaltete. Unter solchen Verhältnissen rasch gezeitigt, trat er als 26jähriger Jüngling mit dem grossartigen Bilde der Schlacht von Courtrai auf, welches seinen Namen sogleich berühmt machte. Drei Jahre darauf (1839) vollendete er sein zweites kolossales Schlachtbild, das wir hier aufgenommen haben: die Schlacht von Worringen, in welcher am 5. Juni 1288 Johann I., Herzog von Brabant, den Grafen Reinhold von Geldern besiegte. Der Herzog hält, inmitten seiner getreuen Ritter, auf dem Schlachtfelde hoch zu Rosse, während der Graf und der mit ihm verbündete Erzbischof von Köln sammt vielen anderen Rittern als Gefangene vor ihm stehen. Vorn sieht man unter dem Beistande eines Waffengefährten und dem Zuspruch eines Mönchs den gefallenen Grafen Heinrich von Luxemburg, den Vater des nachmaligen Kaisers Heinrichs VII., eben verscheiden. Klarheit der Gruppirung, Prägnanz des Ausdrucks, und ein Colorit voll Kraft und Harmonie zeichnen das Gemälde aus. Es befindet sich im Nationalpalast zu Brüssel. In neuerer Zeit ist de Keyser von der Höhe des historischen Stils herabgestiegen und hat in seiner äusserlichen, eleganten Vortragsweise, ohne Mark und Frische, Portraits und gleichgültige Ceremonien und Prunkscenen, z. B. des Kaisers Maximilian Besuch bei Memling und Aehnliches, gemalt.

Fig. 5. **Herzog Alba, der Hinrichtung der Grafen Egmont und Hoorn zusehend, von E. de Biefve.** — Dieser Künstler (geb. 1808 in Brüssel, gebildet auf der Akademie seiner Vaterstadt und in Paris) hat sich durch das kolossale Bild: „Compromiss des niederländischen Adels“, welches gleichzeitig mit Gallait's „Abdankung Karl's V.“ die Runde durch Deutschland machte, einen ehrenvollen Platz in der Reihe der nationalen Geschichtsmaler Belgiens erworben. Ein zweites, minder bedeutendes Bild stellt den Friedensschluss zu Cambray dar. Später hat de Biefve sich gleich de Keyser durch die glänzende Bravour der Technik zum einseitigen Darlegen von Farbeneffecten, ohne tieferen ideellen Gehalt, verlocken lassen. Das von uns aufgenommene Bild ist nicht frei von dieser späteren Richtung des Künstlers und wirkt mehr durch ein fein abgewogenes und verschmolzenes Colorit, als durch Tiefe des Gedankens und Bedeutsamkeit der Composition. — Nach dem Stich von Oldermann.

Fig. 6. **Der Tod des Admirals de Ruyter, von N. Pieneman.** — Auch in Holland hat die realistische Auffassung und Behandlung geschichtlicher Stoffe, besonders aus den glänzenden Epochen der nationalen Entwicklung, bedeutenden Einfluss gewonnen. Zu den tüchtigsten Historienmalern dieser Richtung ist N. Pieneman, der Sohn des älteren, durch seine grossen Schlachtenbilder bekannt gewordenen Künstlers dieses Namens, zu zählen. Lebendige Gruppirung, mannigfaltige Charakteristik, kraftvolles Colorit und glückliche Vertheilung der Licht- und Schattenmassen verleihen seinen Werken eine bedeutende Wirkung. Wir geben eine Abbildung seines grossen Gemäldes, welches die tödtliche Verwundung des berühmten holländischen Seehelden in dem Treffen bei Messina 1676 darstellt.

Tafel 132.

ENGLISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Eine italienische Bauernfamilie von Räubern gefangen genommen, von Ch. L. Eastlake.** — Die englische Malerei hat seit dem Anfange dieses Jahrhunderts einen entschiedenen Aufschwung genommen und durch eine Reihe bedeutender Meister sich eine Weltstellung erworben. Gleichwohl kann hier noch weniger als anderswo von einer durch gemeinsame Anschauungsweise verbundenen Schule die Rede sein. Es fehlt der englischen Malerei nicht allein die Tradition einer altheimischen Kunstthätigkeit, sondern auch die regelnde, concentrirende Disciplin, welche allein aus grossen monumentalen Aufgaben zu entspringen pflegt. Wie in der Sculptur, so entbehrt auch in der Malerei die moderne künstlerische Praxis der Anregung zu geschichtlichen Compositionen. Die Kunst wird nur für den Luxus des Privatbesitzes benutzt; sie ist Eigenthum der vornehmen und begüterten Stände. Die grosse Masse des Volkes weiss Nichts von ihr und zu öffentlichen Werken von Staats wegen ist die Hülfe der Malerei zum ersten Male neuerdings bei der Ausschmückung der Parlamentshäuser herbeigezogen worden. Die englische Malerei beschränkt sich daher auf Genredarstellungen mannigfachster Art, bei denen ihr die auch den Schriftstellern dieser Nation eigenthümliche Schärfe der Detailbeobachtung wesentlich zu Statten kommt; ferner auf die Bildnissmalerei, in welcher ausgezeichnetes geleistet wird, und endlich auf die Landschaft, die sich einer höchst bedeutenden und erfolgreichen Pflege erfreut. — Unter den englischen Künstlern, von denen Jeder in verschiedenster Weise seine eigenen Wege einschlägt, nennen wir zunächt Charles Lock Eastlake (1793—1865), der seine erste Bildung auf der Londoner Akademie empfing, dann aber in Italien sich an den Vorbildern der besten Zeit, besonders an Tizian zu einem edel gemessenen Stil, durchgebildeter Compositionsweise und trefflichem Colorit voll Kraft und leuchtender Klarheit entwickelte. Am liebsten stellte er Scenen des italienischen Volks- und Räuberlebens dar, denen er durch sorgfältiges Studium der Natur des Landes, der Sitten, Gebräuche und Trachten, und durch eine würdevolle Auffassung hohen Reiz verlieh. Das hier aufgenommene Bild, im Jahre 1830 ausgestellt, befindet sich im englischen Privatbesitze. — Nach dem Stich von E. Smith in der Royal Gallery of British Art, herausgegeben von Finden.

Fig. 2. **Der Tod des Rothwildes, von D. Wilkie.** — Die geistreichste, treueste und lebendigste Schilderung des englischen (und schottischen) Volkslebens verdanken wir dem 1785 zu Cults in der schottischen Grafschaft Fife geborenen grossen Genremaler David Wilkie. Früh in Edinburg und dann in London auf der Akademie dem Studium der Kunst hingegeben, trat er bald mit Darstellungen aus dem Leben des Volkes auf, die durch Schärfe und Feinheit der Beobachtung an Hogarth erinnerten, dagegen in einer gewissen gemüthlichen und harmlos humoristischen Auffassung sich von jenem Meister unterschieden. Die „Dorfpolitiker" und der „Blinde Fiedler" lenkten zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sein Talent. Aber auch Scenen von erschütternder Tragik, wie die „Pächterpfändung" oder von spannendem dramatischem Interesse wie die berühmte „Testamentseröffnung" (in der neuen Pinakothek zu München) wusste er in ergreifender Weise vorzuführen. In der Feinheit, Wahrheit und eindringenden Schärfe der Charakteristik stellt er sich den alten niederländischen Genremeistern ebenbürtig zur Seite. Unter den umfangreicheren seiner späteren Arbeiten sind noch die „Predigt des schot-

tischen Reformators Knox“ und die „Dorfschule“ zu nennen. Wir geben in dem 1822 ausgestellten, dann im Besitz der Miss Rogers zu London befindlichen Bilde: „Der Tod des Rothwildes“ eine der interessantesten Compositionen, in welchen Wilkie die Sitten und Gebräuche seiner hochschottischen Landsleute mit meisterhafter Charakteristik und unübertrefflicher Lebenswahrheit schildert. Die Ausführung zeugt in allen seinen Arbeiten von liebevollster Durchdringung des Stoffes, und die Farbe ist, ohne brillant zu sein, von klarer, feiner Betonung und sanfter Harmonie. Der treffliche Meister starb 1841 auf der Rückfahrt von einer orientalischen Studienreise. — Nach dem Stich von P. Lightfoot in Finden's oben citirtem Werke.

Fig. 3. **Der Apfelbiss, von W. Mulready.** — Durch seine humoristischen Schilderungen aus dem Knabenleben hat sich William Mulready (1786—1863) den Ruf eines der trefflichsten neueren Genremaler Englands erworben. Die Technik dieser liebenswürdigen und heiteren Bilder erreicht die Gediegenheit, die Klarheit des Tons und die Frische der alten Niederländer. Das hier aufgenommene Bild findet sich zu London im Privatbesitz. — Nach dem Stich von H. C. Shenton in Finden's Sammlung.

Fig. 4. **Scene aus dem Vicar of Wakefield, von D. Maclise.** — Mehr durch die Composition als durch die Farbe, die nicht immer frei von Buntheit, Härte und phantastischen Lichtwirkungen ist, macht sich Daniel Maclise (geb. 1811 in Schottland) bemerklich. Seine Muse bewegt sich, gleich derjenigen vieler anderen englischen Maler, im Geleise der nationalen Dichtung, und lässt sich, anstatt direct die Anregungen aus dem Leben zu schöpfen, die Stoffe von den Poeten vorbereiten. Das hier dargestellte Bild, im Privatbesitze zu Liverpool befindlich, schildert die anmuthige Scene aus Goldsmith's berühmter Erzählung, wie Moses Primrose von seinen beiden Schwestern zum Gange nach dem Jahrmarkt geschmückt wird. — Nach dem Stich von L. Stocks, in der mehrerwähnten Sammlung.

Fig. 5. **Dr. Johnson bei Lord Chesterfield, von E. M. Ward.** — Mit den Vorzügen und Mängeln der specifisch englischen Kunst behaftet, ist Edward Matthew Ward (geb. 1816) besonders Genredarstellungen aus der englischen Geschichte zugewandt. Dahin gehören: Lord Clarendon's Entlassung vom Kanzleramt im Jahr 1667; Jakob II., dem die Landung des Prinzen von Oranien gemeldet wird; und neuerdings 1851: die königliche Familie von Frankreich im Gefängniss des Temple. In dem von uns gewählten Bilde ist das Vorzimmer des berümten Lords Chesterfield geschildert, der sich als Staatsmann, Redner und Schriftsteller, wie als vollendeter Lebemann in dem freilich nichts weniger als rigorosen Sinne seiner Zeit auszeichnete. Unter den Leuten verschiedensten Charakters und Berufs, die sich hier im Vorzimmer des mächtigen Grossen eingefunden haben, macht sich der geistreiche Samuel Johnson bemerklich, der für sein grosses Wörterbuch der englischen Sprache die Protection des Lords nachzusuchen wünscht, und im Unmuth über sein vergebliches Warten die geputzte Dame, welche glücklicher war als er, mit neidischem Blick verfolgt. — Nach dem Stich von C. W. Sharpe im Art-Journal, April 1853.

Fig. 6. **Die Zähmung der Widerspänstigen, von Charles Robert Leslie.** — Dieser Künstler (1794—1859) schöpfte seine Stoffe meistentheils aus Dichtern, so namentlich aus Shakespeare, Sterne, Cervantes, Swift u. A. In der Regel sind es Scenen humoristischer Art, die er mit vielem Leben und sorgfältiger Durchbildung aller äusseren, auf Costüm und Lebensweise der betreffenden Zeit bezüglichen Dinge darstellte. Das Bild, welches wir hier geben, 1832 vollendet und der Sammlung des Earl von Egremont angehörend, schildert die dritte Scene des vierten Acts. Es ist die ergötzliche Scene, in welcher Petrucchio sein liebes „widerspänstiges“ Kätchen

zur Verzweiflung bringt, indem er sowohl das Kleid, welches der Schneider ihr nach der neuesten Mode gemacht, als auch die Haube, die ihr der Putzhändler angeboten hat, zurückweist, und sich dabei den Anschein gibt, nicht zu merken, wie sehnlich sie danach verlangt und, da es ihr verweigert wird, vor Ingrimm vergehen zu wollen scheint. — Nach dem Stich von Ch. Rolls in Findens Sammlung.

Tafel 133.

DEUTSCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

Süddeutsche Meister.

Fig. 1. **Historische Landschaft, von J. A. Koch.** — Die moderne Landschaftsmalerei ist gleich den übrigen Kunstzweigen vom Idealismus ausgegangen und im Laufe der Entwicklung fast ohne Ausnahme bei einem mehr oder minder entschiedenen Realismus angelangt. Unter den Meistern, welche zuerst durch strenges Studium der Natur, verbunden mit einer auf grossartige Stilistik und edle, lineare Composition gerichteten Auffassung, der Landschaftsmalerei neue Bahnen eröffneten, ist vor Allen Joseph Anton Koch (geb. 1768 zu Obergiebeln im Lechthale, gest. 1839 zu Rom) hervorzuheben. Er suchte in der Weise Poussin's der Landschaft einen historischen Charakter zu verleihen, ahmte aber zugleich in der Behandlung des Einzelnen, der Laubformen, der Felsenbildungen u. s. w., die strenge Detailschilderung der ältesten deutschen und niederländischen Landschafter nach. Grosse Treue, schlichte Innigkeit und Wahrheit herrschen daher in seinen Werken neben einem hohen idealen Schwunge, der gleichwohl mehr in der plastischen Anlage des Ganzen, dem Zuge der Linien, als in der Färbung und rein malerischen Stimmung zu Tage tritt; denn nach dieser Seite sind seine Landschaften oft nicht frei von Härten und einer durch keine Luftperspektive zur Harmonie abgetönten Unruhe des Colorits. Die hier aufgenommene Landschaft befindet sich in der neuen Pinakothek zu München. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 2. **Sikyon, von K. Rottmann.** — Einer der grössten Meister der modernen Landschaft und einer der bedeutendsten Künstler der Neuzeit ist Karl Rottmann (geb. 1798 zu Handschuchsheim bei Heidelberg, gest. 1850 zu München). Rottmann hat vorzugsweise der Natur des Südens seinen Sinn zugewandt, und wie es in der Formation der dortigen Landschaft vorgedeutet ist, die Auffassung der plastischen Schönheit, des edlen Zuges der Linien, der grossartigen Bergformen zur Geltung gebracht. Niemals geht er auf Detailschilderungen im Sinne des heutigen Naturalismus ein; nur in grossen Zügen, in mächtigem Linienschwunge entwirft er seine Darstellungen, und im wechselnden Ausdruck der Tages- und Jahreszeiten, des Gewittersturmes oder der heiteren Stille, entschleiert er uns die Seele der Landschaft. Unübertreffliche Meisterwerke dieser Art sind die in den Arcaden des Hofgartens zu München von 1831—1833 in Fresko ausgeführten 28 italienischen Landschaften, in welchen er mit den überaus beschränkten Mitteln dieser Technik eine Feinheit und Mannigfaltigkeit, eine poetische Wahrheit und Schönheit erreichte, die auf's Tiefste das Gemüth des Beschauers ergreift. Eine zweite grosse Aufgabe, welche König Ludwig I. in richtiger Schätzung der genialen Bedeutung des Künstlers diesem ertheilte, war eine Reihenfolge von 23 griechischen Landschaften in enkaustischer Malerei, welche den auf Taf. 109 unter Fig. 4 dargestellten Saal der Neuen Pinakothek schmücken. In diesen Landschaften ist die

Farbe das vorwiegende Element. Aber weit entfernt von dem bei den modernen Naturalisten hervortretenden Streben, einem erkünstelten Beleuchtungseffect die ganze Darstellung aufzuopfern, findet Rottmann gerade in der meisterhaften Wiedergabe besonderer Luft- und Lichteffecte, momentaner atmosphärischer Vorgänge und Stimmungen das Mittel, den historischen Charakter der Gegenden, die eigenthümliche Physiognomie dieser Landschaften bedeutsam zur Anschauung zu bringen. Wir geben als eine seiner vorzüglichsten Schöpfungen das Bild von Sikyon. — **Nach dem Original gezeichnet.**

Fig. 3. **Gegend bei Dachau, von Chr. Morgenstern.** — Ausgezeichnet durch die Darstellung der grossartigen Schönheit des bayrischen und Tiroler Alpenlandes war Christian Morgenstern, (geb. 1805 zu Hamburg, gest. 1867 zu München), dessen Bilder durch schlichte Wahrheit der Auffassung, kräftigen Ernst und Anspurchslosigkeit der Darstellung und ein gemessenes Unterordnen der Einzelheiten unter die Gesammtwirkung einen hohen Werth behaupten. Das von uns gewählte Werk befand sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1856. — **Nach dem Original.**

Fig. 4. **Der obere Gosausee, von Heinrich Heinlein.** — Auch dieser Künstler (geb. 1803 zu Nassau-Weilburg und gleich dem vorigen der Münchener Schule angehörig) behandelt mit Vorliebe das bayrische Hochland mit seinen mächtigen Bergketten, den saftigen Thalgründen und den stillen smaragdnen Alpenseen. Er schildert die Gewalt des einherstürmenden Föhns und die Herrlichkeit des Alpenglühens, die starren gewaltigen Felsmassen und das sprudelnde unversiegliche Leben des Giessbaches mit hochpoetischem, originellem Geist, mit einer Ueberfülle ächt männlicher Kraft und hinreissender Gewalt der Phantasie. Wenn er auch bisweilen sich von gewissen Extravaganzen nicht frei erhielt, so sind seine Werke doch stets wahrhaft ergreifend und haben einen erhabenen Schwung. Wir geben ein im Privatbesitz zu Constanz befindliches Bild, das den oberen Gosausee darstellt.

Fig. 5. **Der Chiemsee, von M. Haushofer.** — Gleich den meisten Münchener Landschaftern hat auch Haushofer (geb. 1811 zu Nymphenburg, gest. 1866 zu Starnberg) sich fast ausschliesslich der Darstellung von Scenen aus der Alpenwelt hingegeben. Die Berge hatten ihn schon früher angezogen, und die Natur wurde bald seine Lehrmeisterin, der er sich allein anvertraute. Er besuchte Italien, und brachte manche schöne Frucht von dieser Reise zurück; aber vor allem fesselte ihn immer wieder das bayrische Gebirge und besonders die schönen Ufer und die idyllischen Inseln des Chiemsee's, deren Herrlichkeit, Frische der Luft, Klarheit des Wassers und Ueppigkeit der Vegetation er in einer Menge liebevoll durchgeführter Bilder zu schildern nicht müde wurde.

Fig. 6. **Die Wartburg im fünfzehnten Jahrhundert, von Fr. Preller.** — Durch kräftige, männliche Auffassungsweise und einen in edlem Stilgefühl geläuterten Natursinn zeichnen sich die Landschaften Friedrich Preller's aus. In Eisenach 1804 geboren, verdankt er seine Kunstbildung vorwiegend eigenen Studien in Weimar und Dresden, sowie einem Aufenthalt in Italien, wo ihm der belehrende und anregende Umgang Koch's förderlich zu Statten kam. Mit gleicher Energie hat er sich jedoch der Natur des Nordens zugewandt, und weiss in seinen bedeutsam componirten Bildern die gewaltigen Felsmassen des Gebirges, die flutumbrandete Küste der Nordsee, die grossartige Einsamkeit sturmgepeitschter Wälder mit schlichter, ergreifender Wahrheit darzustellen. Mehrmals hat er auch Reihenfolgen von Landschaften mit historischer Staffage entworfen, wo es ihm trefflich gelang, in der Localität die Stimmung des darzustellenden Ereignisses auszudrücken; so einen Cyclus thüringischer Landschaften mit

Staffage aus der Landesgeschichte, im Schloss zu Weimar. Dahin gehört auch die Ausschmückung des Wielandzimmers daselbst mit Scenen aus dem Oberon, und als diejenigen Werke, welche vor Allem des Meisters Namen populär gemacht haben, gehören hierher die Darstellungen aus der Odyssee im Hertel'schen Hause zu Leipzig und im Museum zu Weimar (vergl. Taf. 151, Fig. 4). Die von uns hier aufgenommene Landschaft zählt ebenfalls zu den historischen Compositionen verwandter Art.

Fig. 7. **Idyll, von Friedrich Voltz.** — Unter den deutschen Thiermalern gebührt eine der ersten Stellen dem in der Münchener Schule gebildeten Friedrich Voltz (geb. 1817 zu Nördlingen). Mit feinem Sinn weiss er das Eigenthümliche des Thierlebens, vornehmlich in den mannigfachen Gestalten und Charakteren der Pferde, Rinder und Schafe, zu schildern. Aber nicht bloss die Wahrheit und Naturtreue des Einzelnen, die treffliche Durchführung jeder Gestalt, so dass dieselbe von individuellem Leben erfüllt ist, erstrebt er. Seine Werke zeigen vielmehr eine Verbindung des Thierlebens mit der Menschenexistenz und der landschaftlichen Umgebung, welche eine stille, bukolische Poesie athmet. Idyllische Scenen des Hirtenlebens auf der Alm sind seine Lieblingsstoffe, und er weiss sie mit gewissenhaftester Zeichnung und Charakteristik, mit warmem, duftigem Colorit und in ansprechender Composition uns vor Augen zu führen. Das hier aufgenommene Bild befand sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1856. — Nach dem Original gezeichnet.

Tafel 134.

DEUTSCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTUCKE.

Düsseldorfer und Berliner Meister.

Fig. 1. **Waldlandschaft, von J. W. Schirmer.** — Als einer der gediegensten Landschaftsmaler der Neuzeit ist Johann Wilhelm Schirmer (geb. 1807 zu Jülich, gebildet auf der Düsseldorfer Akademie, gest. 1864 zu Carlsruhe) zu bezeichnen. Seine Arbeiten gehören überwiegend der idealen Richtung an, indem sie mehr von einem poetischen Gedanken, einer lyrischen Stimmung, als von der Naturnachahmung ausgehen. Dennoch steht sein Idealismus auf einer anderen Stufe als der eines Poussin, eines Claude oder verwandter moderner Meister. Ueberwog auch bei ihm das Streben nach einer idealen, in freier künstlerischer Composition sich darstellenden Naturauffassung, so unterstützte er dieselbe doch mit einem solchen Schatze von landschaftlichen Detailstudien, die er auf Reisen im südlichen Frankreich, in Italien und Deutschland gesammelt hatte, dass eine entschieden im Sinne nordischen Naturgefühles gehaltene Reichhaltigkeit charakteristisch wiedergegebener Einzelnheiten, freilich in gemessener Unterordnung unter den idealen Gesammtton, ein mannigfaltiges interessantes Leben schafft. Dahin gehört denn auch, dass Schirmer sich trefflich auf die klimatische und speciell locale Physiognomie einer Landschaft verstand und dieselbe mit grosser Consequenz und innerer Nothwendigkeit durchzubilden pflegte. Ernste, bedeutsame Stimmungen sprechen sich vorwiegend in seinen Schöpfungen aus; stille Waldeinsamkeit oder das Rasen des Sturmwinds in den Felsenschluchten schilderte er gern; heitere Landschaften dagegen liebte er weniger, und wo er freiere Blicke in eine reich abgestufte Ferne gestattet, ist das Gefühl solcher Bilder mehr ein heroisches als idyllisches. Die Zeichnung ist bis in das mannigfaltigste Detail der Vorgründe von meisterhafter Sicherheit; namentlich kommen ihm Wenige

in der bestimmten Charakteristik der verschiedensten Baum- und Laubformen sowohl des Nordens als auch der südlicheren Zone gleich. Die Farbe ist markig und bei reicher Abstufung voll Harmonie und ruhigen Ernstes. Neben einer ausserordentlichen Anzahl von Oelgemälden hat der Meister eine Reihe von Radirungen herausgegeben, die zum Trefflichsten in ihrer Art gehören. Auch ein grosser Cyclus von biblischen Landschaften, in welchen die Stimmung der Composition durch den Charakter des als Staffage hineinverwebten Vorganges bedingt wird, rührt von ihm her. Die Blätter, unübertrefflich schön mit der Kohle dargestellt, zählen grösstentheils mit zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen. Das von uns gewählte, 1842 gemalte Bild ist Eigenthum der städtischen Galerie zu Düsseldorf.

Fig. 2. **Abendliche Waldlandschaft, von K. Fr. Lessing.** — Haben wir Lessing bereits als Geschichtsmaler kennen gelernt (vergl. Taf. 121 und 123), so reihen wir ihn hier als einen der bedeutendsten Landschafter der Düsseldorfer Schule ein. Auch ihm gilt die Natur nur, sofern er in ihren Gestaltungen die erregte Stimmung des eigenen Gemüthes wiederzugeben vermag. Hierin aber glänzt er unter den Ersten, und verbindet mit einer tief poetischen Empfindung die feinste Beobachtung und charakteristische Wiedergabe des Lebens und Webens der Natur, das er in seinem innersten Geheimniss erlauscht zu haben scheint. Ernste, melancholische Stimmungen walten meistens in seinen Schilderungen, und fast ausschliesslich ist es der Zauber des deutschen Waldes, die feierliche Stille felsiger Gebirgsöde, die er in ergreifender Wahrheit darstellt. — Nach einem Stich von W. Abbema.

Fig. 3. **Küste der Normandie nach einem Sturme, von A. Achenbach.** — Die Richtung Andreas Achenbach's (geb. 1815 zu Kassel) ist eine entschieden realistische. Bei seinen landschaftlichen Darstellungen kommt es ihm nicht auf den Ausdruck einer besonderen subjectiven Stimmung, sondern auf treue Schilderung der Wirklichkeit an, ohne dass er jemals in die ausgetretenen Geleise der Vedutenmalerei geriethe. Seine Darstellungen interessiren nicht allein durch den Gegenstand, sondern weit mehr noch durch die geistreich lebendige Auffassung und Behandlungsweise. Sein Talent ist von der erstaunlichsten Vielseitigkeit. Er beherrscht nicht bloss die Landschaft im weitesten Umkreis ihrer Erscheinungsformen, sondern auch das Marinefach und selbst das Gebiet architektonischer Darstellungen, und nicht minder gewandt ist er in der meisterhaftesten Ausführung der verschiedenartigsten Staffage. Die deutsche wie die nordische, die italienische wie die schweizer Natur, norwegische Fjords und italienische Golfe, das wilde Leben der Gebirgswelt und die Oede der pontinischen Sümpfe, waldige Wildniss und stürmische Meerflut, das Alles weiss er mit grösster Meisterschaft bei allen Tages- und Jahreszeiten, bei Sonnenschein und Mondlicht, im Winter wie im Sommer, im Sturm wie in friedlicher Klarheit zu malen. Doch sind seine Darstellungen wilden und grossartigen Charakters, deutscher und nordischer Natur, des See- und Strandlebens die vorzüglichsten. An Feinheit und Schärfe der Beobachtung, an Vielseitigkeit und Gewandtheit der Auffassung, an höchster Meisterschaft alles Technischen ist er einer der ersten Künstler der Gegenwart. Das Bild, welches wir von ihm aufnehmen, befindet sich in der neuen Pinakothek zu München. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 4. **Die Kapelle am See, von Scheuren.** — Dem entschiedenen Realisten lassen wir den entschiedenen Romantiker der Düsseldorfer Schule folgen. Johann Caspar Scheuren (1810 zu Achen geboren) wurde durch Schirmer und Lessing im landschaftlichen Studium unterrichtet und durch eigenen romantischen Hang, auf den die Lectüre Walter Scott's mächtig einwirkte, zu einer durchaus eigenthümlichen Auffassung der Natur geführt. Eine poetische Grundstimmung, die nicht selten zu mancherlei schwärme-

rischen Motiven und phantastischen Effecten sich versteigt, beherrscht sein künstlerisches Schaffen. Aber wenn er sich dadurch auch manchmal zu Uebertreibungen verleiten lässt, so ist doch ein tiefinnerliches Leben, eine dichterische Fülle und Wärme nie bei ihm zu verkennen. Noch mehr macht sich der Reichthum seiner Ideen in den zahlreichen von ihm radirten oder in Aquarell ausgeführten Blättern, Illustrationen und Diplomen verschiedenster Art geltend, die eben so geistreich wie geschmackvoll ersonnen sind. — Nach einer Radirung.

Fig. 5. **Friede in der Natur, von C. Blechen.** — Als einer der originellsten Landschafter ist Carl Blechen (geboren 1797, gestorben 1840 zu Berlin) hervorzuheben. Vielleicht niemals ist die Natur in so absonderlicher, selbst capriciöser Weise aufgefasst worden, wie von ihm, und niemals vielleicht hat sie den sublimsten Zauber ihrer Schönheit, den geistigsten verklärtesten Hauch ihres Wesens einem Anderen so erschlossen, wie ihm. Meistens hat er italienische Gegenden dargestellt, und zwar in der feinen Grazie ihrer plastischen Schönheit, die er der intensiven berauschenden Farbenpracht entkleidet, um mit den zartesten durchsichtigsten Tönen nur das Seelenhafte ihres Wesens zu schildern. In diesen Bildern, die mit bewundernswürdiger Schärfe in charakteristischer Zeichnung entworfen sind, waltet ein geheimnissvoller Zug von Melancholie, ein tiefes Gefühl der Vergänglichkeit, das Angesichts der höchsten Schönheit die Seele beschleicht. In seinen nordischen Landschaften pflegt er in derselben geistreich originellen Weise auch die rauhere Natur der kälteren Zone zu schildern, und in herber Schroffheit zur Anschauung zu bringen. Es liegt viel romantische Willkür in den Werken des genialen Künstlers, der zuletzt in Zerrissenheit unterging und in manchen seiner späteren Arbeiten durch eine unheimliche Phantastik, eine seltsame oder sogar grauenhaft spuckartige Staffage an die gleichzeitigen Phantasiestücke eines Hoffmann erinnert. Das von uns aufgenommene Bild ist zum Andenken an den Künstler in einer Lithographie von Tempeltey vervielfältigt worden.

Fig. 6. **Neapolitanische Küste, von W. Schirmer.** — Unter den überwiegend einer realistischen Darstellung der Natur zugewandten Landschaftern Berlins steht Wilhelm Schirmer (geb. 1802 zu Berlin und an der dortigen Akademie, sodann durch eigenes Studium auf italienischen Reisen gebildet, gest. zu Nyon am Genfersee 1866) als Vertreter einer idealen Auffassungsweise ziemlich vereinzelt da. Seine Phantasie weilte am liebsten in der grossartigen Natur des Südens, die er in ihrer linearen Schönheit, in dem tiefen Zauber ihrer Farbe mit seltener Feinheit der poetischen Empfindung zu schildern wusste. Namentlich den Glanz und Duft des Sonnenlichtes oder die mildere Wirkung des Mondscheines, wie sie auf der spiegelglatten Fläche des Meeres sich lagert oder im bewegten Spiele der Wellen glitzert, die dunklen Ufer umsäumt und die schöngeschwungenen Granitrücken der Berge mit holdem Schimmer umspinnt, liebte er in zartester Abtönung der Farben, ohne alle äussere Effecthascherei, zurückgestrahlt aus der Tiefe eines die Schönheit der Natur zart und innig empfindenden Künstlergemüthes, vor Augen zu führen. Zu seinen schönsten Werken gehören die im Neuen Museum zu Berlin von ihm ausgeführten ägyptischen und griechischen Landschaften, namentlich die Memnonssäule, der Tempel zu Aegina und der Apollotempel zu Phigalia. Das von uns aufgenommene Gemälde war eine Zierde der Berliner Ausstellung des Jahres 1854 und kam in den Besitz des Barons v. Thielemann. — Nach dem Original gezeichnet von W. Riefstahl.

Fig. 7. **Jagdpferde von einem Bedienten gehalten, von Fr. Krüger.** — Als tüchtiger Pferde- und Jagdenmaler hat sich Franz Krüger (geb. 1796 im Dessauischen, gest. am 21. Januar 1857 zu Berlin) in weiten Kreisen

Anerkennung erworben. Nicht minder gehörte er zu den beliebtesten Portraitmalern Berlins, und hat namentlich an den Höfen von Petersburg, Berlin, Hannover u. a. eine grosse Anzahl ausgezeichneter Werke geschaffen. Sein umfangreichstes Bild ist die kolossale Darstellung der Huldigung des Jahres 1840, welche er 1844 vollendete. Schlichte Wahrheit und treue Wiedergabe der Natur, verbunden mit einem frischen, kräftigen Colorit, sind seinen Arbeiten eigenthümlich.

Fig. 8. **Die Pferdeschwemme, von Karl Steffeck.** — Dieser Künstler, 1818 in Berlin geboren und daselbst gebildet, hat sein vielseitiges Talent auf verschiedensten Gebieten mit anerkennenswerthem Erfolg bewährt. Das Geschichtsbild, das historische Genre, das Portrait, endlich die Thierdarstellung, die sich über die verschiedenen Gattungen des Wildes wie der Zucht- und Hausthiere mit gleichem Glück erstreckt, hat er mit rastlosem Eifer angebaut. Sein erstes bedeutendes Werk war auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1848: Markgraf Albrecht Achilles im Kampfe eine Fahne erobernd; später verband er in seinen Quitzow's, welche die Heerden der Stadt Berlin wegtreiben, das historische Genre auf geistreiche Weise mit der Thierschilderung, welch' letzterem Fache er sich in neuerer Zeit mit besonderem Erfolg hingegeben hat. Mehrfach hat er auch komische Scenen aus dem Thierleben in lebendiger humoristischer Weise zur Darstellung gebracht.

Tafel 135.

FRANZÖSISCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

Fig. 1. **Der barmherzige Samariter, Landschaft von P. Flandrin.** — In der französischen Schule hat die Landschaft seit den zwanziger Jahren einen ähnlichen Aufschwung erlebt, wie in Deutschland, indem die ehemals in kalte Abstractionen einer sogenannten „historischen“ Landschaft versunkene Kunst sich wieder zum liebevoll eindringenden Studium der Natur anschickte. Aus dieser Richtung ergab sich zunächst eine geistvolle Erneuerung idealer Anschauung der Natur, die einen ihrer tüchtigsten Vertreter in dem aus Ingres Schule hervorgegangenen Paul Flandrin (geb. 1811) aufweist. Mit Vorliebe den grossartigen Formen südlicher Landschaft zugewendet, stellt er in edler Schönheit der Linien, in kräftiger Farbe und bedeutsamer Harmonie der Formen ernste, stille landschaftliche Stimmungen dar, deren idyllisch friedlichen Charakter eine geschichtliche oder biblische Staffage näher bezeichnet. Wir geben eine dieser einfachen Compositionen nach einer Lithographie.

Fig. 2. **Landschaft von Prosper Marilhat.** — Dieser früh verstorbene Künstler (1811—47) hat mit glänzendster Begabung sowohl in den Darstellungen seiner südfranzösischen Heimath als auch des farbenglühenden Orients eine tief eindringende Treue und charakteristische Wahrheit mit hochpoetischer, durchaus origineller Auffassung zu verbinden gewusst.

Fig. 3. **Waldlandschaft, von C. Corot.** — Ein Landschafter voll eigenthümlich poetischer Empfindung, ist Camille Corot (geboren 1796) in seines grossen Landsmannes Claude Lorrain Fusstapfen getreten und einer der zaubermächtigsten Darsteller des Lichtes, der Luft, der zarten Spiele der Sonnenstrahlen mit dem feinen Dufte wallenden Nebels geworden. Seine Landschaften athmen die unberührte Stille und friedliche Unschuld eines goldenen Zeitalters, eine sonnige Heiterkeit und Lieblichkeit. Dagegen erscheinen sie schwächer in der charakteristischen Zeichnung und Ausprägung des Einzelnen.

Fig. 4. **Aus dem Berner Oberlande, von A. Calame.** — Zu den bedeutendsten Landschaftern unserer Zeit gehörte Alexander Calame (in Vevay 1817 geboren und in Genf unter Diday gebildet, gest. 1864 in Mentone). Die grossartige Herrlichkeit der Alpenwelt wusste er mit hinreissender Wahrheit bei poetischem Eindringen in die feinsten Züge landschaftlichen Lebens, mit meisterhafter Technik und glänzendem ebenso zart abgetöntem wie kraftvoll gesättigtem Colorit zur Erscheinung zu bringen. Nicht minder bedeutend hat er sich in der Schilderung südlicher Scenen bewährt, wie sein Tempel zu Pästum beweist.

Fig. 5. **Schafe am Morgen, von C. Troyon.** — Unter den französischen Thiermalern ist als einer der ersten Constant Troyon (1810—65) zu nennen, eine durchaus männliche Natur, kräftig in der Auffassung, voll Leben und Bewegung, frisch und harmonisch im Colorit, charakteristisch und bestimmt in der Zeichnung. Unübertrefflich ist er namentlich in der Verbindung des Thierlebens mit der landschaftlichen Umgebung, die er mit grösster Feinheit und entzückender Wahrheit wiedergibt.

Fig. 6. **Ackernde Ochsen von Rosa Bonheur.** — Diese liebenswürdige Künstlerin (geb. 1822) hat sich durch eine Reihe von ausgezeichneten Werken, besonders 1853 durch die grosse Darstellung eines Pferdemarkts zu Paris, unter der Zahl der vorzüglichsten Schilderer des Thierlebens einen Ehrenplatz erworben. Ihre Auffassung ist durchaus tüchtig, die Behandlung voll Kraft und Energie, die Technik höchst gewandt und die Zeichnung von charakteristischer Bestimmtheit. Das hier aufgenommene Bild befindet sich zu Paris in der Galerie des Luxembourg.

Fig. 7. **Rückkehr vom Markt, von E. Verboeckhoven.** — Wir schliessen hier einen belgischen Künstler an, wohlbekannt als einer der bedeutendsten modernen Meister des Thierstückes. Eugène Verboeckhoven (geb. 1798 zu Warneton in Westflandern) zeichnet sich in seinen zahlreichen Darstellungen des Thierlebens durch lebendige Treue der Auffassung, ein klares, warmes Colorit und sorgfältigste, von einer gediegenen Technik getragene Durchführung aus. Sein erstes Hauptwerk, der Viehmarkt zu Gent, welches seinen Ruf begründete, erschien im Jahre 1821.

Tafel 136.

ENGLISCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

Fig. 1. **Hunde, von E. Landseer.** — An der Spitze der gesammten Thiermalerei der Neuzeit steht Edwin Landseer, einer der bedeutendsten und vielseitigsten Maler unseres Jahrhunderts. Geboren 1802 zu London, bildete er sich selbst durch eifriges Studium der Natur und der alten niederländischen Meister. In den verschiedensten Zweigen der Malerei, im Portrait, in Genrescenen, Landschaften, Blumen-, und Fruchtstücken gewandt, hat er doch die Thierdarstellung zu seinem Hauptfache gemacht und darin geleistet, was kein anderer moderner Künstler erreicht. Er stand nämlich einzig da in der Auffassung des Seelenlebens, der Empfindungen, Gewohnheiten und Leidenschaften der Thiere, ihrer verschiedenen Charaktere mit all' dem Eigenthümlichen ihrer Aeusserungen. Er verstand sich eben so gut auf den Humor wie auf die innig rührenden, selbst tragischen Scenen des Thierlebens. In einem seiner berühmtesten Bilder, der gespiessten Fischotter mit Graf Aberdeen's Otterhunden, löste er die Aufgabe, 27 Hunde derselben Raçe durchaus verschieden in Bewegung,

Physiognomie und Ausdruck wiederzugeben; sein „Low and high life“ ist voll pikanten Humors; sein „Random shot“, wo ein verirrter Schuss die Hirschkuh tödtete und das hülflose Junge nun auf öder Schneefläche dem Verhungern preisgegeben ist, erregt eine tief tragische Empfindung. Landseer starb am 1. Oct. 1873.

Fig. 2. **Affen und Katzen, von E. Landseer.** — Wir geben hier noch eine Composition des ausgezeichneten Meisters der Thierwelt, um ihn auch in bewegten, humoristischen Darstellungen zu zeigen.

Fig. 3. **Die Weide, von T. Sidney Cooper.** — Dieser Künstler, in Canterbury geboren, pflegt das friedliche Geschlecht der Kühe und Schafe mit grosser Feinheit der Beobachtung in frischer, lebendiger Darstellung zu schildern. Das hier aufgenommene Bild wurde im Jahre 1848 für die Königin Victoria gemalt und findet sich in der königlichen Sammlung zu Osborne. — Nach dem Stich von C. Cousen im Art-Journal, Dec. 1855.

Fig. 4. **Waldlandschaft, von F. R. Lee.** — Die englischen Landschafter sind nach ihren Stoffen und deren Auffassungsweise vorwiegend national. Die ideale Composition, die historische Landschaft finden bei ihnen keine Vertretung, dagegen wissen sie die naturalistische mit besonderem Talent für die Farbe, mit einem effectvollen Hervorheben der Luft- und Lichtstimmungen, manchmal in übertriebener einseitiger Weise, gewöhnlich aber mit einer glänzenden Technik zu behandeln. Das kleine Bild von Frederic Richard Lee (geb. 1799), welches wir hier aufgenommen haben, wurde 1839 gemalt und befindet sich in der Vernon-Galerie. Die Figuren sind von E. Landseer gemalt. — Nach dem Stich von J. Cousen im Art-Journal, April 1851.

Fig. 5. **Der Flussübergang, von Augustus Wall Callcott.** — Ein ächt englisches Landschaftsbild, weite, üppige Wiesengründe, durchströmt von einem klaren, sanftfliessenden Wasser, schattige Alleen hochstämmiger Bäume, und über all' das frische Leben die weiche, milde Luft Grossbritanniens ausgegossen, in meisterhafter Klarheit behandelt. Das Bild, 1834 gemalt, befindet sich in der Vernon-Galerie. Callcott, geb. 1779, starb 1844. — Nach dem Stich von J. Cousen im Art-Journal, Juni 1850.

Fig. 6. **Der Comer See, von C. Stanfield.** — Unter den englischen Landschaftern ist Clarkson Stanfield (1798—1867) einer der vielseitigsten. Darstellungen südlicher wie nördlicher Natur, Seestücke, Parkansichten mit alten Schlössern, klare italienische Buchten und wilde Seestürme, selbst Schlachtenbilder (wie die Seeschlacht bei Trafalgar) schildert er mit gleicher Meisterschaft und glänzender, ihres Erfolges stets sicherer Technik. Die Ansicht des Comer See's, welche wir hier geben, ist nach einem in der Vernon-Galerie befindlichen Gemälde seiner früheren Zeit angefertigt. — Nach dem Stich im Art-Journal, Aug. 1850.

Fig. 7. **An der Themse, von J. M. W. Turner.** — Einer der berühmtesten Landschafter der englischen Schule, geb. 1775 zu London, gest. 1851, hat Joseph Mallord William Turner ein eminentes Talent für Farbe und Lichtwirkung, das seinen frühesten Werken hohe Anerkennung verschaffte, allmählich in die unnatürlichste Manier, in nebelhafte Unbestimmtheit der Zeichnung und grelle Farbenkontraste versinken lassen. Wir reihen unserer Sammlung eines seiner früheren guten Bilder ein, in welchen das treue Studium der Natur seines Heimathlandes sich erfreulich kundgibt. — Nach dem Stich von R. Wallis im Art-Journal, November 1854.

Fig. 8. **Die Tempelruine, von Richard Wilson.** — Wir schliessen die Reihe mit einem Landschafter des vorigen Jahrhunderts, in dessen „Landschaft mit der Tempelruine“ man die in der früheren Epoche herrschende Nachahmung des Stils von Claude Lorrain, im Gegensatz zu

der heute überwiegenden naturalistischen Auffassung, erkennen wird. Richard Wilson (geb. 1714 zu Pinegas in Montgomeryshire, gest. 1782) holte seine Anregungen meistens aus Italien und der Anschauung der Werke Claude's und Poussin's, vernachlässigte aber meistens, im Streben nach einer durchgreifenden Gesammtwirkung, die Durchbildung des Einzelnen, so dass seine Werke vielfach einen decorationsmässigen Charakter haben. — Nach dem Stich von C. Cousen im Art-Journal, März 1854.

Tafel 137.

WIENER ARCHITEKTUR DER NEUZEIT.

Fig. 1. **Die Votivkirche, von H. v. Ferstel.** — Die nun folgenden Tafeln sind der Kunst der letzten zwanzig Jahre gewidmet. Während dieser Zeit hat unter den europäischen Grossstädten keine ein regeres architektonisches Leben entfaltet als Wien. Wir stellen seine Neubauten daher in den Vordergrund. Als eine der reizvollsten Schöpfungen der wiedererstandenen Gothik ist zunächst H. v. Ferstel's (geb. 1828 zu Wien) Votivkirche zu nennen, welche zum Andenken an die glückliche Errettung des Kaisers aus der Todesgefahr am 18. Febr. 1853 (vgl. Taf. 116, Fig. 10) von den Völkern Oesterreichs errichtet wurde. Am 24. April 1856 erfolgte die Grundsteinlegung und gegenwärtig ist der Bau bis auf einzelne Theile der kirchlichen Ausstattung des Innern vollendet. Der Grundriss zeigt uns einen dreischiffigen Langhausbau, durch Kapellenreihen erweitert, mit ebenfalls dreischiffigem Querhaus und in französischer Weise angelegtem Chor, dessen Umgang von sieben polygonen Kapellen umgeben ist. Die Weitendimensionen und das Verhältniss der einzelnen Räume zu einander werden aus dem beigefügten Maassstab ersichtlich. Das Mittelschiff hat eine Höhe von 90 Fuss, das Doppelte der Seitenschiffhöhe. Die Gliederung des Pfeilersystems ist von edler Einfachheit. Reich und glänzend präsentirt sich das Aeussere mit seinem zierlichen Strebesystem, den prächtigen Maasswerkfenstern des Querschiffes, dem schlanken Dachreiter auf der Vierung und der in zwei durchbrochenen Thurmhelmen gipfelnden Façade, welche ausser der glänzenden Fülle ihrer architektonischen Details auch der Entwickelung statuarischen Schmuckes, besonders an den drei Portalen und der darüber hinlaufenden Galerie, breiten Spielraum gewährt. Die Meisterwerke französischer und rheinischer Gothik der Blüthezeit feiern hier, auf kleinere Verhältnisse übertragen, ihre künstlerische Wiedergeburt. Eine besondere Bedeutung für die Wiener Architektur hat die Votivkirche als der erste ganz in Stein ausgeführte Monumentalbau der neuen Zeit. Eine Schule tüchtiger Steinmetzen und Ornamentbildhauer wurde in der Bauhütte der Votivkirche herangebildet. Neben dem leitenden Architekten haben sich um die Entwickelung derselben und überhaupt um die praktische Durchführung des Baues in erster Linie der frühere Dombaumeister Joseph Kranner und der Bildhauer Fessler verdient gemacht. Auf die Nennung der zahlreichen, an der künstlerischen Ausstattung der Kirche beschäftigten Kräfte müssen wir hier verzichten. — Nach einer im Atelier des Künstlers ausgeführten Zeichnung.

Fig. 2. **Die Synagoge, von L. Förster.** — Wir fügen hier zunächst das Werk eines etwas älteren Wiener Architekten, des bereits oben beim Bau des k. k. Artillerie-Arsenals (Taf. 111, Fig. 3) erwähnten L. Förster, ein. Dieser um das moderne Bauleben vielverdiente Mann (geb. 1797 zu Bayreuth, gest. 1863), der Gründer und langjährige Leiter der grossartig

angelegten Allgemeinen Bauzeitung und Erbauer zahlreieher stattlicher Privathäuser in Wien und seiner Umgebung, hat in dem vorstehend abgebildeten israelitischen Tempel den maurisch-orientalischen Stil in origineller Verbindung mit modernen Constructionsmitteln für die Zwecke des jüdischen Cultus zu verwerthen gewusst. An einer engen Seitengasse der Leopoldstadt auf beschränktem und unregelmässigem Terrain gelegen (s. unsern Grundriss), nimmt das Gotteshaus die Mitte zwischen zwei Höfen ein, welche rechts und links von Wohngebäuden für die Beamten der Gemeinde und vermiethbaren Localitäten begrenzt werden. Der Tempel hat die Form eines breiten Oblongums, dessen Hauptraum durch gusseiserne Träger in drei Schiffe getheilt wird. Auf den Galerien der Seitenschiffe befinden sich die Sitzplätze für die Frauen; darunter und im Mittelschiffe versammeln sich die Männer. Im Hintergrunde des Mittelraums liegt das Allerheiligste mit der Bundeslade, und in der Mitte der vor ihr sich hinziehenden Estrade die Kanzel, welche zum Zwecke der Predigt in die Höhe gehoben werden kann. Die Beleuchtung des Mittelraums erfolgt durch drei Oberlichter, die der Nebenschiffe durch Seitenfenster mit farbigen Gläsern. Beim Abendgottesdienst erstrahlen die bemalten und vergoldeten Stuckverzierungen der Decke im Glanze von 500 Gasflammen. Besonders reich, mit farbiger Mosaicirung, ist die Vorhalle ausgeschmückt. Das Aeussere, in gemischtem Quader- und Ziegelbau ausgeführt, macht mit seinen teppichartig behandelten Wandflächen und den kräftigen, von kleinen Kuppeln bekrönten Pfeilern einen ebenso würdigen wie charaktervollen Eindruck. Der Bau fällt in die Jahre 1853—58. — Förster's Allg. Bauzeitung, 1859.

Fig. 3. **Die neue Kirche unter den Weissgärbern, von Fr. Schmidt.** — Der Urheber dieser Kirche und zahlreicher anderer gothischer Bauwerke Wiens, Friedrich Schmidt (geb. 1825 im Württembergischen) ist als einer der hervorragendsten Lehrer und Meister seines Fachs anerkannt. Ein ausgezeichneter Constructeur und stets vor Allem auf die praktische Lösung und zweckentsprechende Gestaltung der ihm gegebenen Aufgaben bedacht, weiss er zugleich die künstlerische Seele des von ihm bevorzugten deutsch-mittelalterlichen Stiles auf originelle und kraftvolle Weise in seinen Schöpfungen zum Ausdrucke zu bringen. Einen charakteristischen Beleg dafür theilen wir in der vorstehenden Kirche der Wiener Vorstadt Weissgärber den Lesern mit. Es ist ein mässig grosser dreischiffiger Bau mit einschiffiger Querhaus- und Choranlage, welche durch die gleichmässig polygone Gestaltung der drei Abschlüsse, nach Art der rheinisch-mittelalterlichen Bauten, eine Hinneigung zu centraler Gestaltung zeigt. Der Westfaçade ist ein von Grund auf sechseckiger Thurm mit schlankem massivem Steinhelm vorgebaut, durch dessen untere Halle von drei Seiten Zugänge zum Hauptportal emporführen. Die kräftige Gliederung und solide Ausführung in Ziegelrohbau und Haustein geben dem Ganzen bei aller Schlichtheit ein eigenartiges, echt künstlerisches Gepräge. Das Innere ziert eine reiche polychrome Ornamentik, welche nach dem Entwurfe des Architekten von zweien seiner tüchtigsten Schüler, den Gebrüdern Jobst, ausgeführt wurde. Die Bauzeit fällt in die Jahre 1865—73. — K. Weiss, Alt- und Neu-Wien in seinen Bauwerken, 1865.

Fig. 4. **Der Heinrichshof, von Th. Hansen.** — Der ausgezeichnete Architekt (geb. 1813), von dessen Monumentalbauten bereits oben (Taf. 110. A, Fig. 1 und Taf. 111, Fig. 3) die Rede war, hat sich bei der Neugestaltung Wiens namentlich auch auf dem Gebiete der Privatarchitektur grosse Verdienste erworben. Während Anfangs die Bauten an der neuen Ringstrasse dem sterilen Miethkasernenstil zu verfallen drohten, stellte Hansen in dem hier vorgeführten Heinrichshof ein Muster für die künstlerische Lösung der schwierigsten Aufgaben des modernen Wohnhausbaues auf. Der Heinrichs-

hof (nach seinem Besitzer, Herrn Heinrich v. Drasche, so genannt) ist ein riesiger Complex von sechs Miethhäusern mit zahlreichen Wohnungen und verschiedenartigen grösseren und kleineren Geschäftslocalitäten im Erdgeschoss. Der Architekt hat zunächst je zwei dieser Häuser zu einem Durchhause vereinigt und so drei Gruppen geschaffen, welche dann wieder unter einander zu einem organisch gegliederten Ganzen verbunden sind. Die Hauptfaçade ist der Ringstrasse zugekehrt. An den um zwei Fuss vorspringenden fünfstöckigen Mittelbau schliessen sich rechts und links zwei vierstöckige Seitengebäude und diese werden an den Ecken von fünfstöckigen Thürmen flankirt. Da das Gebäude ringsum freisteht, konnten sowohl Vorder- und Rückseite als auch die beiden schmäleren Seitenfronten unter einander gleich behandelt werden. Im Aufbau des Ganzen ist ebenfalls eine Dreitheilung durchgeführt: das Erdgeschoss bildet mit dem Mezzanin zusammen den Sockel; über diesem in Rustica ausgeführten und durch ein kräftig ausladendes Gesims abgeschlossenen Untertheil folgt sodann die aus dem ersten und zweiten Stockwerk sich bildende Mittelpartie, deren Fensterumrahmungen unter einander zusammenhängen und sich von der rothen Farbe des Hintergrundes hell absetzen; über dem Cordongesims dieser Mittelpartie folgt endlich der friesartig behandelte vierte Stock mit seinen Malereien auf Goldgrund — schwebenden allegorischen Figuren von Rahl's Hand — und den ähnlich decorirten Aufsätzen der Risalite. Der Bau, der etwa 300 Fuss Länge bei 150 Fuss Tiefe misst, ist in allen wesentlichen Theilen aus Ziegeln aufgeführt; die plastischen Gliederungen und Verzierungen bestehen aus Terracotta. Bauzeit: 1861 bis 63. — Wiener Neubauten, herausgegeben von C. v. Lützow und L. Tischler, I. 1876.

Fig. 5. **Das Opernhaus, von van der Nüll und Siccardsburg.** — Die beiden Architekten, welche wir an dem Commandanturgebäude des Wiener Artillerie-Arsenals (Taf. 113, Fig. 3) bereits vereint thätig fanden, haben ihre langjährige gemeinsame Wirksamkeit durch den Bau des neuen Wiener Opernhauses gekrönt. Der constructive Theil der umfassenden Aufgabe fiel Siccardsburg zu, der eigentlich architektonische und decorative, mit dem wir es hier vorzugsweise zu thun haben, ist das Werk van der Nüll's, der in diesem Bau und seiner ornamentalen Ausstattung sein Bestes geleistet hat. Das Theater, welches eine äussere Gesammtlänge von 124 Met. und eine Breite von 98 Met. misst, steht mit seiner vorderen Hälfte auf dem alten Glacis, die Hauptfaçade der Ringstrasse zugekehrt, mit der rückwärtigen Hälfte über dem alten Stadtgraben, dessen Sohle für die beiden, neben dem Bühnenraum befindlichen grossen Höfe benützt wurde. Dem Raum unter der Bühne konnte demnach leicht eine Tiefe von 12 Met. gegeben und den anstossenden Souterrainräumlichkeiten Licht zugeführt werden. Der Bau umfasst ausser den direct zu den Aufführungen gehörigen Räumen noch eine grosse Zahl von Nebenlocalitäten für die Intendanz, Malersäle, Magazine für Decorationen u. s. w. Zu den Hoflogen führen besondere, in der Mitte der Langseiten gelegene Treppen empor, an deren Vestibüle sich Empfangs- und Wartesalons anschliessen. Die Eingänge für das Publicum liegen an der Hauptfaçade. Aus dem geräumigen Vestibül gelangt man zu der prachtvoll decorirten Hauptstiege; zu den oberen Stockwerken führen bequeme Nebentreppen empor. Der gegen 3000 Personen fassende Zuschauerraum ist in vier Stockwerke getheilt und in allen Theilen auf's bequemste eingerichtet, vortrefflich ventilirt und beleuchtet. Er misst 19 Met. Höhe. Der Bühnenraum gehört zu den grössten der Welt. Er hat eine Gesammthöhe von 29 Meter und seine gewöhnliche Tiefe von 27½ Met. kann bei ausserordentlichen Gelegenheiten noch fast um das Doppelte (um 24 Met.) vermehrt werden. Der im Aeuseren fast ganz aus Quadern bestehende Bau zeigt den Stil der französischen Renaissance in eigenthümlicher, von der persönlichen Gefühlsweise des

Architekten beseelter Durchbildung, deren Hauptstärke in der Fülle reizvoll erfundener Details und einem zarten Sinn für Eleganz der Farbenwirkung zu suchen ist. Bei der Ausführung des Baues haben sich, namentlich nach dem vor der Vollendung eingetretenen beklagenswerthen Tode des Architekten, dessen Schüler Storck und Gugitz wesentliche Verdienste erworben. Von der überaus reichen malerischen und plastischen Ausschmückung des Gebäudes können wir hier nur folgende Werke namhaft machen: Schwind's Malereien in der Loggia über der Einfahrt der Hauptfaçade und in dem daranstossenden Foyer, Engerth's Gemälde im Appartement des Kaisers, die Vorhänge von Laufberger und Rahl, sowie die von dem Letzteren componirten Malereien am Proscenium und an der Decke des Zuschauerraums, endlich die Broncestatuen unter den Bögen der Loggia von Hähnel. Von Letzterem rühren auch die broncenen Pegasusgruppen auf den Pfeilern der Loggia her, welche neuerdings an Stelle der früheren, auf unserer Ansicht skizzirten Gruppen von Pilz getreten sind. Der Bau wurde 1861 begonnen und 1869 seiner Bestimmung übergeben. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Das Palais Schey, von A. v. Schwendenwein.** — Wir schliessen hier noch ein Beispiel der grösseren Miethhausbauten des modernen Wien an, das palastartige Wohnhaus des Freiherrn v. Schey, welches von A. v. Schwendenwein im Verein mit dem Architekten Romano zu Anfang der sechziger Jahre erbaut wurde. Auch hier ist, wie bei dem Heinrichshof, der Monotonie des Zinshausstiles durch geschmackvolle Massengliederung, edle Detailbildung und namentlich durch das mit Säulen und Balkons ausgestattete Hauptportal erfolgreich entgegengewirkt. Wie die meisten Privatbauten Wiens ist auch dieses Haus im Wesentlichen verputzter Ziegelbau mit Hausteingliederung. — K. Weiss, a. a. O.

Tafel 138.

WIENER ARCHITEKTUR DER NEUZEIT.

Fig. 1. **Kirche in Fünfhaus bei Wien, von Fr. Schmidt.** — Dieser im Jahre 1867 begonnene Bau darf als das bedeutendste unter den kirchlichen Bauwerken Fr. Schmidt's in Wien bezeichnet werden. Hier gesellt sich zu den oben (Taf. 137, Fig. 3) charakterisirten Vorzügen der übrigen Werke des Meisters die interessante Gestaltung des Raumes als Kuppelbau, welche am Aeusseren wie im Inneren eine Reihe fesselnder Detailwirkungen im Gefolge hatte. Der Grundriss zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der Karlshofer Kirche in Prag, nur in viel complicirterer Entwickelung des Grundgedankens mit Umgang um das Octogon, angebauten Kapellen, Vorhallen und einer entsprechend reicheren Gruppirung des Aeusseren, welches namentlich durch die beiden Thürme neben dem Hauptportal und durch das hohe Zeltdach des Chors ein wirkungsvoll bewegtes Profil erhält. Die Verbindung zwischen den Façadenthürmen und dem Octogon ist durch eine kühn geschwungene Bogenstellung hergestellt, über welcher man auf Treppenstufen zu der von den acht Fialenthürmchen der Kuppelpfeiler unterbrochenen Dachgalerie emporsteigt. Das Kuppeldach wird von einer Eisenconstruction getragen. Das Innere, dessen Kuppeldurchmesser zwischen den Pfeilern etwa 60 Fuss beträgt, ist mit farbenprächtigen ornamentalen und figürlichen Wand- und Gewölbemalereien von Jobst, Schönbrunner u. A., sowie mit Glasgemälden, vortrefflichen Bildhauerarbeiten in Holz und Stein, Metallwerk und anderem Schmuck ausgestattet. Der Baukörper besteht aus Ziegeln, jedoch mit reichlicher

Anwendung von Haustein. Die Vollendung der im Jahr 1867 begonnenen Kirche erfolgte 1875. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Das Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde, von Th. Hansen.** — Unter den Profanbauten idealer Bestimmung, welche das reich entwickelte Kunstleben des modernen Wien hervorrief, ist der vorstehende Bau Th. Hansen's einer der schönsten und zugleich ein sehr charakteristisches Beispiel jener gräcisirenden Renaissance, welcher dieser Meister vorzugsweise huldigt. Das Gebäude hat in erster Linie für die Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde zu dienen; die dafür bestimmten Räumlichkeiten waren jedoch dem Programme gemäss auch für andere festliche Gelegenheiten, Bälle u. dergl. verwendbar zu machen, und zugleich sollten das von der Gesellschaft der Musikfreunde unterhaltene Conservatorium und alle erforderlichen Administrationsräume Unterkunft in dem Gebäude finden. Unser Aufriss zeigt, dass es dem Architekten gelungen ist, die verschiedenen Anforderungen in einem Ganzen von schöner einheitlicher Wirkung zur Geltung zu bringen. Der Hauptzweck spricht sich in dem hohen, giebelbekrönten Mittelbau dominirend aus. Dieser bildet ein Oblongum, dessen beide Obergeschosse von dem grossen Concertsaal (A) eingenommen werden. In dem vorspringenden Risalit liegen unten die Eingänge in das Vestibül, von dem man rechts und links zu den Haupttreppenräumen (aa) gelangt; oben öffnet sich der Saal in eine Loggia (bb), welche nach aussen durch Fenster verschliessbar ist. Der grosse Saal steht (bei m) in directer Verbindung mit dem kleinen Concertsaal (B); jener fasst mehr als 2000 Sitzplätze, dieser hat einen Fassungsraum für etwa 600 Personen; beide vereinigt bieten mit ihren Foyers und zahlreichen kleineren Nebenräumen, mit den Galerien und Logen eine für die grössten Festlichkeiten geeignete Localität, welche bei Tageslicht wie bei Nacht gleich gut verwendbar ist. In den oberen Geschossen des südlichen Seitentractes liegen die Administrations- und Schulräume (f und h). Das Erdgeschoss, welches an den Seiten und rückwärts zahlreichen Geschäftslocalitäten Raum gibt, wird in der Mitte von Süd nach Nord von einer Einfahrt durchschnitten, aus welcher man direct zu den Nebentreppen (bei m und l) und durch Verbindungsgänge zu dem vorderen Vestibüle gelangt. Dieses sowie die Treppenräume und namentlich die Säle tragen eine reiche Bemalung in Farben und Gold; die Galerien des grossen Saales werden von vergoldeten Karyatiden getragen und seine Decke zieren schwebende Musengestalten von A. Eisenmenger. Das Aeussere ist durchweg in Verputzbau ausgeführt, die Flächen roth, die Gliederungen, Sculpturen und Ornamente in steinfarbigen Terracotten. Die Hintergründe der Giebelgruppen und des Hauptfrieses sind vergoldet. Mit der Ausführung der Sculpturen waren die Bildhauer Melnitzky und Pilz betraut. Der Bau fällt in die Jahre 1867—70. — Förster's Allg. Bauzeitung, 1870.

Fig. 3. **Das Haus des Architekten- und Ingenieurvereins und des n. oe. Gewerbevereins, von O. Thienemann.** — Nach dem eben betrachteten Gebäude darf das vorstehende unter den modernen Vereinshäusern Wiens auf den Ehrenplatz Anspruch machen. Die beiden genannten Vereine fassten im Jahre 1869 den Beschluss, sich ein gemeinsames, jedoch in den Localitäten getrenntes Vereinshaus zu gründen und übertrugen 1870 dem Architekten O. Thienemann, welcher bei der ausgeschriebenen Concurrenz den zweiten Preis erhalten hatte, die Ausführung des Baues. 1872 fand die Einweihung statt. Die Façade zeigt uns einen Bau von palastartigem Charakter, mit Thurmaufsätzen auf den Eckrisaliten und einer imposanten Colonnade am Hauptgeschoss des Mitteltractes, hinter welcher die beiden grossen Versammlungssäle der Vereine (3) liegen. Die Situirung der Säle und ihrer Nebenräume für die verschiedenen Vereinszwecke, Lesezimmer, Sitzungszimmer u. s. w. (4 — 11) veranschaulicht unser Grundriss. Die

Hauptsäle sind nur durch eine leichte Wand getrennt, welche für gemeinsame Festlichkeiten auch durchbrochen werden kann. Der Saal des Architektenvereins ist ganz mit Holz vertäfelt, der des Gewerbevereins in Stuck decorirt. Die Räume des Erdgeschosses, das ganze Mezzanin, sowie die Thurmzimmer nebst den anstossenden Räumen in den Seitentracten sind für Geschäftslocale und Miethwohnungen eingerichtet. — Denkschrift zur Gründungsfeier des Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereins, 1873.

Fig. 4. **Das chemische Laboratorium der Universität, von H. v. Ferstel.** — Der Architekt, den wir auf der vorigen Tafel als einen der ersten Meister der Kirchenarchitektur gothischen Stils kennen gelernt haben, ist in den letzten Jahren fast ausschliesslich auf dem Felde der Profanbaukunst vielseitig thätig gewesen und bewährt sich in jeder neuen Schöpfung als ein ebenso gediegener Kenner wie feinsinniger Regenerator der italienischen Renaissance. Wir geben hier die Ansicht eines der in Ziegelrohbau durchgeführten Werke Ferstel's, welche eine Specialität des Architekten ausmachen. Das chemische Laboratorium gehört zu dem Complex von Baulichkeiten der Universität, deren gesammter Neubau Ferstel obliegt. Wir haben den vorderen, gegen die Währingergasse zu liegenden Theil des Laboratoriums vor uns, welcher die eigentlichen Lehrräume, das grosse Auditorium und die daran stossenden Arbeitszimmer u. s. w. enthält. Rückwärts, auf niedrigerem Terrain, stösst der zweite Theil an, in dem die Wohnungen der Professoren untergebracht sind. Der Aussenbau ist in Ziegeln von heller und dunkler Farbe und in Terracotta ausgeführt; nur der Sockel und die Hängeplatten der beiden Gesimse sind aus Stein. Die Decoration des Hauptportals und der Bekrönung des Mittelbaues, sowie die Schrifttafeln und Medaillons der Friese bestehen aus farbig glasirter Terracotta von Kosch, deren Einführung in die Wiener Architektur Ferstel's Verdienst ist. Der Bau fällt in die Jahre 1870—71. — Nach einer im Atelier des Künstlers angefertigten Zeichnung.

Fig. 5. **Der Säulenhof des Oesterreichischen Museums, von demselben.** — Eine besondere Schönheit der neueren Bauten Ferstel's besteht in den stattlichen Innenräumen. Wir veranschaulichen eines der ansprechendsten Beispiele derselben in dem Säulenhof des Oesterreichischen Museums, welcher die Verbindung zwischen den Sälen des Erdgeschosses darstellt und überhaupt als der Centralpunkt des ganzen Verkehrs in den Museumsräumen zu betrachten ist. Man gelangt in den Säulenhof unmittelbar aus dem Vestibül über eine breite Treppe. Von dem rückwärtigen Säulengang führt dann die Hauptstiege, zuerst einarmig, dann zweigetheilt, zu der Galerie und durch diese zu den oberen Museumslocalitäten empor. Während der Bau am Aeusseren vorwiegend als Ziegelrohbau charakterisirt ist, zeigen die Innenräume reicheren Schmuck. Die von monolithen Granitschäften gestützten Arcadengänge sind an den Gewölbefeldern mit zierlichen Renaissance-Ornamenten ausgemalt. Aehnliche Muster umgeben das von Laufberger gemalte Mittelbild am Spiegelgewölbe des Treppenhauses. Die Wände sind mit Stucco lustro und Stuckmarmor, die Fussböden mit Asphalt-Silico und Marmorsaik bekleidet. Der Bau wurde in den Jahren 1868—71 ausgeführt. — Förster's Allgem. Bauzeitung, 1871.

Fig. 6. **Das Weltausstellungsgebäude mit der Rotunde, von C. Freiherrn v. Hasenauer.** — Wir beschliessen die Darstellungen der modernen Wiener Architektur mit einem Aufriss des kolossalen Centralbaues der Weltausstellungsanlagen des Jahres 1873. Derselbe bildet den Mittelpunkt der lang hingedehnten Industriehalle, welche das Hauptgebäude der Anlagen ausmachte. Im Centrum liegt der mächtige Rotundenbau, ein auf 32 Pfeilern ruhendes, aus Eisen construirtes Riesenzelt von 108 Met. Durchmesser, 84 Met. Höhe und 91 Ar Flächenraum, im Innern mit einer gross-

artigen Decoration im Spätrenaissancestil nach den Plänen des leitenden Architekten, Freiherrn v. Hasenauer, bekleidet. Ueber der offen zu Tage liegenden Eisenconstruction des Daches erhebt sich zunächst eine grosse, von einer Galerie umgebene Laterne, und diese wird wieder von einer kleineren Laterne überragt, deren Knauf die österreichische Kaiserkrone bildet. Vor diese breit hingelagerte Masse, welche den weltumspannenden und zugleich den ephemeren Charakter des grossartigen Unternehmens kennzeichnet, legt sich dann der imposante Portalbau mit seinen Arcadenhallen und Eckpavillons zu beiden Seiten. Das Portal bildete den Haupteingang zu den Ausstellungsräumen. Es ist mit Bildwerken von V. Pilz geschmückt. In den anstossenden Arcadenhallen lagen die Bureauräume der Ausstellungscommissionen u. dergl. Diese Vorbauten sind in Ziegelrohbau mit Verputz ausgeführt. — Nach den autographirten Originalplänen.

Tafel 39.

NEUERE DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Das Treppenhaus des Theaters zu Frankfurt a. M., von R. Lucae.** — Eine Musterung der öffentlichen und privaten Bauten Deutschlands aus jüngster Zeit gewährt uns die erfreuliche Gewissheit, dass durch das mächtig bewegte Verkehrsleben und durch die grossartige politische Entwickelung der Nation auch die künstlerischen Interessen allerorten ungeahnte neue Impulse empfangen haben. Vor Allem scheint das deutsche Bürgerthum, wie es in den zahlreichen mittleren und kleineren Städten den Träger des öffentlichen Lebens bildet, nun auch seiner geistigen und künstlerischen Mission, welche Deutschland im 16. Jahrhundert so gross machte, sich mehr und mehr wieder bewusst zu werden. Ein schönes Zeugniss dafür ist der imposante neue Theaterbau in Frankfurt a. M., nach den Plänen des Berliner Architekten und jüngst verstorbenen Directors der dortigen Bau-Akademie, Richard Lucae. In den Traditionen Schinkel's aufgewachsen und mit feinem Sinn für die edle Formenschönheit der Antike begabt, hat Lucae (geb. den 12. April 1829 in Berlin, gest. daselbst den 26. Nov. 1877) sein Talent früher vorzugsweise in einer Anzahl stattlicher und geschmackvoll decorirter Haus- und Villenbauten documentirt. Der vorstehend abgebildete Treppenraum des Frankfurter Theaters zeigt ihn uns als Meister auch auf einem höheren Gebiete. Die weite Halle macht mit ihrer zweigetheilten und zweifach abgestuften Treppenanlage, mit der doppelten Säulengalerie, oben von rundbogigen Arcaturen überspannt, endlich mit ihren reichen Bodenmosaiken und Deckenornamenten einen ebenso festlichen wie architektonisch bedeutenden Eindruck. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Fig. 2. **Das Stadt-Theater zu Riga, von L. Bohnstedt.** — Derselben Schule gehört auch der Urheber des vorstehend abgebildeten Bauwerkes an, der namentlich durch seinen mit dem ersten Preis gekrönten Entwurf zum deutschen Reichstagsgebäude für Berlin in weiten Kreisen rühmlich bekannt geworden ist. Ludwig Bohnstedt ist zwar in St. Petersburg (am 15./27. October 1822) geboren, stammt aber aus deutscher Familie, hat die Grundlagen seiner künstlerischen Bildung auf der Berliner Bau-Akademie gelegt und seit 1863 in Gotha seinen Wohnsitz genommen. Ein Künstler von vielseitiger Begabung und Beschäftigung — Bohnstedt hat sich auch als Bildhauer wie als Maler versucht — ist er frühe schon in Russland, später namentlich in Gotha auf den verschiedensten Gebieten der Architektur thätig gewesen, hat jedoch namentlich einer Anzahl grösserer Profanbauten

antikisirender Stilrichtung seine Erfolge zu danken. Ein Beispiel dieser Richtung ist das in unserer Ansicht mitgetheilte Stadt-Theater zu Riga. Dasselbe wurde in den Jahren 1860—63 auf dem Terrain der sogenannten Pfannenkuchenbastion errichtet und zählt zu den stattlichsten Theatergebäuden unserer Zeit. Der Bau, im Aeusseren etwa 210′ lang und 130′ breit, ist an der Hauptfaçade mit einer sechssäuligen ionischen Säulenhalle ausgestattet, über deren sculpturgeschmücktem Giebel sich der mittlere Tract bis zu einer Höhe von etwa 100′ erhebt. Die Rück- und Seitenfaçaden zeigen eine schlichte Pilastergliederung, ähnlich dem Berliner Schauspielhause Schinkels (Taf. 102, Fig. 4), dessen Einfluss überhaupt in diesem Werke Bohnstedt's klar zu Tage tritt. Das Innere ist besonders wegen seiner bequemen und soliden Treppenanlage beachtenswerth, welche bei eintretender Feuersgefahr dem Publicum jeder Logenreihe seinen bestimmten und sicheren Ausweg vorzeichnet, ohne für gewöhnlich die freie Circulation durch alle Räume auszuschliessen. Der mehr als 2000 Personen fassende Zuschauerraum baut sich in drei lothrecht über einander liegenden Stockwerken auf und wird, an Stelle des grossen Kronleuchters, durch zahlreiche Gasflammen erhellt, welche über der aus mattem Glas zusammengesetzten Decke angebracht sind. Der Bau ist im Wesentlichen aus Ziegeln hergestellt und verputzt. Säulen, Vasen, Figuren und andere Ornamente bestehen aus Cement- und Zinkguss. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten; vergl. Zeitschrift für Bauwesen, 1869.

Fig. 3. **Die preussische Bodencreditbank in Berlin, von Ende und Böckmann.** — Unter den Monumentalbauten der neuen Hauptstadt des deutschen Reichs nehmen die Gebäude der grossen Geldinstitute eine hervorragende Stellung ein. Der Architekt Fr. Hitzig, dessen weitreichenden Einfluss auf die Neugestaltung der Berliner Wohnhausarchitektur wir früher geschildert haben (Taf. 108, Fig. 15—17), ist auch auf diesem Gebiete mit seinem Börsenbau und seinem Bau der Kaiserlichen Reichsbank als Tonangeber edlen Stils vorangegangen. Ihm folgten von der jüngeren Generation u. A. die Erbauer des hier vorgeführten stattlichen Neubaues der preussischen Bodencreditbank, Ende und Böckmann, die meistbeschäftigten sämmtlicher in Berlin jetzt wirkenden Architektenpaare. Während sich die jüngeren Leistungen der beiden Architekten, z. B. die Meininger Bank, mit Vorliebe den Mustern der Frührenaissance zuneigen, halten die älteren, zu denen unser Beispiel gehört, den strengeren Classicismus der Schinkel-Hitzig'schen Richtung fest und wissen ihn zu würdiger monumentaler Wirkung zu bringen. Eine glückliche Wahl verschiedenfarbigen Baumaterials unterstützt dieselbe. So sind bei der preussischen Bodencreditbank alle Hauptarchitekturtheile, Gliederungen und Gesimse aus tiefrothem Nebraer Sandstein, die Flächen dagegen aus hellgebranntem Backstein hergestellt. Das ursprüngliche Bauprogramm hatte festgesetzt, dass ausser den Geschäftslocalitäten der Bank im Mittelgebäude auch noch für Miethwohnungen und eine Restauration im rechten Flügel Platz geschafft werden sollte. Daher die drei Portale, zwei an der langen Hauptfronte und ein drittes, mit einer Säulenstellung, an der Schmalseite. Nachdem dann die Bank das ganze Gebäude für sich in Anspruch genommen hatte, wurde der letztere Eingang cassirt. An der Hauptfaçade verleiht ausser dem in energischer Quadrirung ausgeführten Erdgeschoss besonders die imposante Colonnade der oberen Stockwerke dem Ganzen seinen palastartigen Charakter. Der Mittelbau ist mit zwei schön componirten Gruppen aus Sandstein bekrönt. Bauzeit: 1871—73. — Nach einer Photographie; vergl. Berlin und seine Neubauten, herausgegeben vom Architekten-Verein zu Berlin, I, 306 ff.

Fig. 4. **Die Villa Bleichröder in Charlottenburg, von Gropius und Schmieden.** — Als Beispiel der neueren Berliner Villenbauten, deren allgemeiner Charakter oben (Taf. 108, Fig. 15—17) skizzirt wurde, geben wir

den durch klare Gruppirung und edle Einfachheit der Details ausgezeichneten, 1866 vollendeten Bau der Villa Bleichröder in Charlottenburg. Im Anschluss an die Muster der Schinkel'schen Zeit, haben die Architekten M. Gropius und Schmieden hier, wie in zahlreichen ähnlichen Werken gleicher Gattung, die Verwendbarkeit der hellenischen Stilformen für die Zwecke des modernen Profanbaues mit Glück dargethan. Der Bau ist im Wesentlichen aus Ziegeln aufgeführt und verputzt. — Architektonisches Skizzenbuch, Berlin, 1865, Heft 1 (Nr. 72).

Fig. 5. **Die Kaiser-Passage in Berlin, von Kyllmann und Heyden.** — Einem ganz entgegengesetzten Geist ist der vielangefochtene Bau entsprungen, welchen diese Abbildung veranschaulicht, die Kaiser-Passage zwischen dem Eck der Behren- und Friedrichsstrasse und den Linden zu Berlin, von Kyllmann und Heyden. In der prunksüchtigen Zeit des materiellen Aufschwungs zu Anfang der siebziger Jahre gegründet und 1873 seiner Bestimmung übergeben, ist dieses Werk ebenso bezeichnend für die mächtige Bewegung, in welche das Verkehrs- und Handelsleben der deutschen Reichshauptstadt eingetreten ist, wie für die Wandlung des architektonischen Geschmacks in den dortigen Kreisen. Ausser ihrer Hauptbestimmung, zwischen den Stadttheilen nördlich und südlich von den Linden als Verkehrsader zu dienen, vereinigt die Passage in sich die Zwecke eines Bazars und Redoutengebäudes mit andern ähnlichen, dem Vergnügen und der Erholung gewidmeten Räumlichkeiten (Restauration, Café u. s. w.). Leider haben die räumlichen Verhältnisse die Führung der Passage in einer geraden Flucht nicht gestattet, sondern die Anlage zweier im stumpfen Winkel zusammenstossender Schenkel nöthig gemacht, an deren Durchschneidungspunkt ein grosser Centralraum liegt. In diesen polygonen Raum gewährt unsere Abbildung den Einblick. Wir gewinnen hier eine Ansicht des inneren Aufbaues der Passage. Unten liegen die Kaufläden und Caféhauslocalitäten, im ersten Stock befinden sich die zu den Läden gehörigen Geschäftsräume und grosse Casino-Localitäten, Concert- und Speisesäle, Billardzimmer u. s. w. Unter den Verkaufsläden sind grosse Lagerräume mit Schienenwegen angelegt. Der künstlerische Werth des Ganzen beruht weniger auf einer architektonisch imposanten Disposition der Massen, als in der Fülle reizvoller Details, welche die Ausstattung, vornehmlich des Innern der Passage, darbietet. Die Decoration ist vorzugsweise in Backstein mit reicher Anwendung von Ornamenten und Figuren in Terracotta hergestellt. An gewissen Stellen ist die Wirkung durch Gold gehoben. Die Architektur bewegt sich in den Formen der französischen Renaissance. Von den beiden Façaden ist namentlich die grosse, gegen die Behrenstrasse gerichtete Front als eine glücklich erfundene und einheitlich durchgeführte Leistung hervorzuheben. Die Breite der Passage beträgt 26, ihre Gesammtlänge 410 Fuss. — Nach einer Photographie; vergl. Berlin und seine Neubauten I, 314 ff.

Fig. 6. **Landhaus, von J. Raschdorff.** — Einer der ersten und glücklichsten Vertreter des neuerdings zu wachsender Geltung kommenden Stils der deutschen Renaissance ist Julius Raschdorff (geb. 1823), ebenfalls ein Schüler der Berliner Akademie, aber seit Jahren vornehmlich in Köln und anderen rheinischen Orten thätig. Die Bauten Raschdorff's zeichnen sich durch Lebendigkeit der Gruppirung, edle Verhältnisse und eine überaus glückliche Behandlung des Details aus. Sie sind ebenso frisch und originell wie fern von jeder unklaren Neuerungssucht. Wir geben hier zunächst den Entwurf eines für Eitorf an der Sieg projectirten Landhauses, welches eine glückliche Verbindung der Renaissanceformen mit dem für den Holzbau mustergiltigen Schweizerstil aufweist. Die Ausstattung mit Laubengängen, Erkern und Giebeln ist von reicher und gefälliger Wirkung. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Tafel 140.

NEUERE DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Villa Siegle in Stuttgart, von A. Gnauth.** — Unter den Stuttgarter Architekten der jüngeren Generation hat sich der Erbauer dieser im reichsten Renaissancestil durchgeführten Villa besonders durch sein glänzendes decoratives Talent hervorgethan. Wir geben als Beispiel der inneren Ausstattung des Baues einen Durchschnitt durch das Treppenhaus, dessen reizvolle Anlage und malerische Decoration an die besten alten Vorbilder von der Hand italienischer Meister erinnert, deren freie, gestaltungsfreudige Auffassung solcher Aufgaben hier wieder aufgelebt zu sein scheint. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Fig. 2. **Die Bahnhofshalle in Stuttgart, von G. v. Morlock und A. Wolff.** — Ein stattliches Beispiel künstlerischer Lösung moderner Verkehrsbauten ist der von G. v. Morlock in Verbindung mit A. Wolff errichtete Bahnhof in Stuttgart. Von Ersterem rührt die Gesammtdisposition, von Letzterem vorzugsweise die künstlerische Durchbildung des Gebäudes her. Wir geben eine Innenansicht der grossen Zugangshalle, deren Gewölbedecke von ionischen Säulenpaaren getragen wird. Der Bahnhof ist eine Kopfstation. An die Zugangshalle schliessen sich demgemäss im rechten Winkel zwei mit eisernen Dachstühlen gedeckte Gänge, deren einer (auf unserer Abbildung ersichtlich) die ankommenden, deren anderer die abfahrenden Reisenden aufnimmt. Dazwischen liegen die Wartesäle. Für den Billetverkauf sind in der Mitte der Zugangshalle kleine hölzerne Einbauten angelegt. Die imposante Façade schliesst mit einem halbrunden Giebel ab. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Treppenhaus im Polytechnikum zu München, von G. Neureuther.** — Die Neuzeit hat auch den Schulbauten höherer Ordnung reichen künstlerischen Schmuck zugedacht, um dadurch der idealen Bestimmung dieser Gebäude Ausdruck zu verleihen und den künstlerischen Sinn in der Jugend zu wecken. Ein ansprechendes Werk dieser Art ist das hier vorgeführte Treppenhaus des Münchener Polytechnikums, dessen Erbauer in der bayrischen Hauptstadt zuerst den Stilprincipien der italienischen Renaissance in der unsrer Zeit entsprechenden freien Auffassungsweise zum Durchbruch verholfen hat. Wir haben den obersten Stock des Treppenraumes, rückwärts mit dem Eingang in die Aula, vor uns: ringsum läuft ein gewölbter Gang, von Pfeilern und Säulenpaaren gestützt, und gegen das eigentliche Treppenhaus von einer Balustrade abgeschlossen; die Mitte der Gewölbedecke des letzteren ist von einem Oberlicht durchbrochen, und die Gurten und Kappen der Gewölbe sind mit zierlichen Ornamenten geschmückt. Das Ganze macht einen ebenso festlichen, wie echt künstlerischen Eindruck. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Bibliothek der Schulverwaltung in Köln, von J. Raschdorff.** — Dieser Bau ist für die Richtung des Architekten (vergl. Taf. 139, Fig. 6) noch bezeichnender als das oben betrachtete Landhaus. Er beweist, mit welchem Glück Raschdorff die Formen der deutschen Renaissance zu erfassen und im Sinne der modernen Zeit, den Anforderungen der gestellten Aufgabe entsprechend, weiter zu bilden versteht. Das im Jahre 1869 aus den Mitteln des Kölner Studien- und Stiftungsfonds errichtete Gebäude dient dem Zweck, die aus den aufgehobenen Klöstern, besonders dem früheren Jesuitenkloster, stammende Bibliothek der Schulverwaltung in sich aufzunehmen. Das ganze Hauptgeschoss enthält die dafür bestimmten

Räumlichkeiten, während im Erdgeschoss und Mezzanin zwei Lehrerwohnungen untergebracht sind. An der Façade bilden die letzteren beiden Theile zusammen den Unterbau, welcher durch ein Gesims mit einer auf die Bestimmung des Gebäudes bezüglichen Inschrift abgeschlossen wird. Dieser Unterbau ist ganz einfach gehalten, bis auf das Hauptportal, welches von ornamentirten Pilastern eingerahmt und mit Bildwerk geschmückt ist. Architektonisch reicher ist das Obergeschoss: das von Konsolen unterstützte Hauptgesims wird von Pilastern getragen, zwischen denen in der Mitte die Fenster des Hauptsaales sich öffnen, an den Seiten zwei Nischen mit den Statuen des Aristoteles und des Albertus Magnus angebracht sind. Das hohe Schieferdach ist an den Flächen farbig gemustert und mit Erkern und Mansarden ausgestattet. Alle Mauerflächen sind in gelblichem Ziegelbau, die architektonischen Gliederungen in weissem Kalkstein höchst sorgfältig ausgeführt. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten; vergl. Deutsche Bauzeitung IV, 370 ff.

Fig. 5. **Der Frankfurterhof in Frankfurt am Main, von Mylius und Bluntschli.** — Der Hotelbau als charakteristisch durchgeführte Gebäudegattung von künstlerischem Gepräge ist ein Erzeugniss der neuesten Zeit. Das moderne Hotel soll den Anforderungen an ein Miethhaus von kolossalen Verhältnissen genügen und damit alle diejenigen Einrichtungen verbinden, welche von Reisenden der verschiedensten Gesellschaftsclassen als Erfordernisse eines comfortabeln Zusammenwohnens betrachtet werden. Wir führen als ein musterhaft eingerichtetes Hotel dieser Art den Frankfurterhof in Frankfurt am Main, von Mylius und Bluntschli, den Lesern vor. Zu den Vorzügen bequemer und schöner Disposition der inneren Räume gesellt sich hier eine sehr stattliche Aussenarchitektur, an der besonders der mit einer Arcadenstellung abgeschlossene Hof hervorzuheben ist. — Nach einer Originalzeichnung der Architekten.

Fig. 6. **Gymnasium in Hildesheim, von K. W. Hase.** — Dieser namhafte Architekt (geb. 1818 zu Einbeck im Hannöverschen) gehört zu den überzeugungstreuesten Anhängern der Gothik in Deutschland. Er handhabt den Stil, gestützt auf ein gründliches Studium der mittelalterlichen Constructionsweise, mit grosser Strenge und Sicherheit und hat sich namentlich durch die Betonung des reinen Materialbaues mit Ausschluss aller stilvermischenden Experimente um die gesunde Entwickelung unseres Bauwesens unläugbare Verdienste erworben. Eine seiner Hauptaufgaben suchte er in der Wiederbelebung des Backsteinbaues und hatte vielfache Gelegenheit, denselben besonders in kleineren Kirchenbauten und in einer grossen Zahl von öffentlichen und privaten Anlagen profanen Charakters in Anwendung zu bringen. Unsere Abbildung gibt die Façade des von Hase erbauten Gymnasium Andreanum zu Hildesheim, des ausgezeichnetsten von den vielen Schul- und Gymnasialgebäuden des Meisters. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Tafel 141.

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR DER NEUZEIT.

Fig. 1. **Lesesaal in der Pariser Nationalbibliothek, von H. Labrouste.** — Der Architekt, mit welchem wir die Repräsentation der modernen französischen Baukunst einleiten, Henri Labrouste (1801—75), nahm als Lehrer und praktischer Künstler eine gleich hohe Stellung ein. Eine grosse Anzahl der tüchtigsten Pariser Architekten der Neuzeit sind aus seiner Schule

hervorgegangen, welche die Verbindung der modernen Constructionsmittel mit den classicistischen Traditionen der Architektur Frankreichs anstrebte. Namentlich in zwei berühmten Bibliotheken von Paris hat Labrouste diesen Gedanken Ausdruck gegeben, in dem Lesesaal der Bibliothèque Ste. Geneviève, welchen er 1843—50 erbaute, und in dem von uns dargestellten imposanten neuen Lesesaal der National-Bibliothek, deren Umbau ihn in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens beschäftigte. In beiden sind die weiten Räume mit Wölbungen überspannt, welche von schlanken Eisensäulen getragen werden. An den Wänden ziehen sich die Büchergestelle und die Verbindungsgalerien hin. Der Saal in der Nationalbibliothek, im Grundriss ein Viereck, das sich an der dem Eingange gegenüberliegenden Seite halbkreisförmig erweitert, erhält durch Oberlichter in den Kuppelwölbungen seine Beleuchtung. Er umfasst 328 Sitzplätze. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Das grosse Vestibül im neuen Justizpalast zu Paris, von J. L. Duc.** — Eine der bedeutendsten Schöpfungen wahrhaft monumentaler Architektur im modernen Paris ist der von Joseph Louis Duc ausgeführte Neubau des Palais de Justice, welcher nach seiner gewaltsamen Unterbrechung und theilweisen Zerstörung in der letzten Kriegs- und Communezeit demnächst der Vollendung zugeführt werden soll. Wir geben daraus die Ansicht des grossen Vestibüls der Cour d'Assises, auch „neue Salle des Pas-Perdus“ genannt, eine gewölbte Halle, deren Quergurten sich auf kräftige Wandpfeiler mit ionischen Pilastervorlagen stützen. Der Uebergang von den Pilastern zu den verkröpften Gebälkstücken unter den Gewölbeansätzen ist in origineller Weise durch Masken, Volutenkapitäle und Consolen vermittelt, welche in ihrer Profilirung dem Grundgedanken der Construction prägnanten Ausdruck geben. Der Bau ist ganz in Stein ausgeführt und farblos gehalten. Die Schmalseiten schmücken vier Statuen um die Gesetzgebung verdienter Monarchen. In der Mitte der Langseite, welche der Façade parallel läuft, führen einige von Löwenfüssen flankirte Treppenstufen zu dem Haupteingang in den Assisensaal empor. Ueber dem von ionischen Säulen getragenen Thürsturz, wie auf dem Dach einer kleinen Aedicula, thront eine Statue der Gerechtigkeit von Perraud. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Das neue Pariser Opernhaus, von Ch. Garnier.** — Die glänzendste und für den Geist der Architektur des zweiten Empire bezeichnendste Schöpfung des modernen Paris ist der unter der Leitung von Jean Louis Charles Garnier in den Jahren 1861—74 aufgeführte Bau der neuen Oper. Auf einem Areal von über 11,000 □Meter erhebt sich das Gebäude inmitten eines von stilverwandten Häusergruppen umgebenen Platzes als ein reicher und glänzender Complex mannigfach gestalteter Massen, wie sie der complicirte Organismus der modernen Oper erfordert. Eine verschwenderische Fülle des kostbarsten Materials, Granit, Marmor, Porphyr von allen Farben, dazu Mosaik und Vergoldung, endlich die ausgiebigste Mitwirkung von Plastik und Malerei wurde aufgeboten, um das Ganze zu einem Prachtwerk ohne Gleichen zu gestalten. Wir werden von den Sculpturwerken und Malereien, welche den Bau schmücken, unten einige Beispiele geben (Taf. 145, Fig. 10 und Taf. 152, Fig. 8) und beschränken uns hier auf die Betrachtung der Architektur des Aeusseren. Unsere Abbildung zeigt die Hauptfaçade mit ihrer durch sieben Rundbögen sich öffnenden Eingangshalle, der offenen Loggia darüber und der hohen, reich geschmückten Attika. Die Eingangsthore werden von kolossalen Marmorgruppen und Statuen flankirt; über den letzteren sind Portraitmedaillons von Musikern in die Pfeiler eingelassen. Das Gebälk der Loggia wird von 10 Meter hohen korinthischen Monolithsäulen gestützt; kleinere Säulen von rothem Marmor mit vergoldeten Broncekapitälen tragen die

Fensterbedachungen. Darüber sind in runden Oeffnungen, welche von buntgetäfeltem Marmor eingerahmt werden, vergoldete Broncebüsten berühmter Componisten angebracht. Von dem plastischen Schmuck der Attika erwähnen wir nur die Kolossalgruppen der Musik und Poesie, ebenfalls aus vergoldeter Bronce, welche rechts und links die Bekrönungen bilden. Zwischen diesen beiden Gruppen ragt, allerdings nur für den Anblick aus der Ferne, das Kuppeldach des Zuschauerraumes und über diesem, weiter nach rückwärts, der mächtige Giebel des Bühnengebäudes mit einem statuarischen Akroterienschmuck empor. — Auch von den Seitenfaçaden und ihrer besonders reich gestalteten Gliederung bietet unsere Ansicht eine Vorstellung. An den Ecken springen Flügelbauten mit segmentförmigen Dächern von ähnlicher Gestaltung wie die Risalite an der Hauptfaçade vor. Die Mitte der Langseiten nehmen zwei kuppelbekrönte Pavillons ein, von denen der eine mit einer Doppelrampe für Equipagen ausgestattet ist, der andere den Eingang für die Abbonnenten enthält. — Die Erwerbung des Bauplatzes und die Kosten des Baues verschlangen eine Summe von über 46 Millionen Francs. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Das Theater du Châtelet zu Paris, von G. Davioud.** — Eine schlichtere, besonders durch Zweckmässigkeit und Solidität hervorragende Anlage ist das am Ende des Boulevard Sebastopol am Seine-Quai gelegene Theater du Châtelet, welches zusammen mit dem ihm gegenüber liegenden Théâtre lyrique in den Jahren 1860—62 von dem Architekten Gabriel Davioud errichtet wurde, um für zwei durch den Umbau der Stadt Paris beseitigte alte Theater am Boulevard du Temple raschen Ersatz zu bieten. Zusammen mit dem Bau der grossen Oper und dem Neubau des Pariser Vaudeville von Magne machen diese Theater Epoche in der Geschichte der scenischen Architektur der Neuzeit durch das wohldurchdachte neue System der Ventilation, Heizung, Beleuchtung und Construction des Bühnenraumes, welches hier zuerst in Anwendung gekommen und seitdem in steter Ausbildung begriffen ist. Das Theater du Châtelet ist für grosse Ausstattungsstücke bestimmt und umfasst daher, abgesehen von dem Raum für 3000 Zuschauer, einen grossen gedeckten Hof zur eventuellen Erweiterung der Bühne, Ankleidezimmer und Uebungsräume für 500 Comparsen, kurz den ganzen reichen Complex von scenischen Erfordernissen im grossartigsten Maassstabe. Der hohe, segmentförmig überwölbte Mittelbau, den unsere Abbildung zeigt, umschliesst die hauptsächlichsten dieser Gebäudetheile. An der Schmalseite gegen den Platz ist ein Loggienbau vorgeschoben, in welchem die Haupteingänge sich befinden und oben das Foyer zu einer offenen Halle sich erweitert. Maassvoll angebrachter Sculpturschmuck belebt die Façade, während das Aeussere im Uebrigen sehr einfach gehalten ist und vorzugsweise durch die glückliche Massengliederung wirkt. — C. Daly et G. Davioud, Les Théâtres de la Place du Châtelet, pl. 3.

Fig. 5. **Die Kirche St. Augustin zu Paris, von V. Baltard.** — Aus der nicht unbeträchtlichen Anzahl moderner Pariser Kirchen heben wir zunächst ein Werk hervor, welches weniger in rein künstlerischer als in constructiver Beziehung von Interesse ist, die Kirche St. Augustin von Victor Baltard († 1874). Der berühmte Erbauer der Halles centrales in Paris hat, wie bei diesem kolossalen Nutzbau, so auch bei der Durchführung des vorliegenden kirchlichen Bauwerks dem Eisen eine Hauptaufgabe zugedacht. Die Anlage gipfelt in einer Kuppel von 50 Meter Höhe und 25 Meter Durchmesser, deren Gewölbe von einer ungemein kühn ersonnenen und mit dem Steinbau in harmonische Verbindung gebrachten Eisenconstruction getragen wird. An die Kuppel schliesst sich das Langhaus mit Seitenkapellen, welche nach der Façade zu allmälig an Tiefe

abnehmen, der dreieckigen Form des Platzes entsprechend, auf welchem die Kirche situirt ist. Durch den letzteren Umstand erklärt sich auch die eigenthümliche Gestaltung der Façade, zu deren Engbrüstigkeit der breite, gestelzte Rundbogen unter dem Giebelabschluss in keinem günstigen Verhältnisse steht. Ausser der Statuengalerie über der Vorhalle, mit den Figuren Christi und der zwölf Apostel, seien von den decorativen Werken der inneren Ausstattung noch die Malereien in der Kuppel und in der Marienkapelle von Signol und Brissot hervorgehoben. Der Bau fällt in die Jahre 1860—68. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Die Pfarrkirche zu St. Denis, von E. Viollet-le-Duc.** — In diesem Werke repräsentiren wir einen Meister, der vorzüglich durch seine grossen wissenschaftlichen Leistungen und seine Thätigkeit als Restaurator mittelalterlicher Bauwerke sich einen Weltruf erworben hat. Eugène Emanuel Viollett-le-Duc (geb. 1814 zu Paris) fand aber auch wiederholt Gelegenheit, seine Kraft an Neubauten zu erproben, in denen er sich als stilgetreuer Anhänger der gothischen Baukunst bewährt. Wir geben ein Beispiel davon in der nach seinen Plänen errichteten und 1867 vollendeten Pfarrkirche von St. Denis bei Paris. Die mässigen Dimensionen der für einen kleineren Ort bestimmten Kirche bedingten eine schlichte Behandlung der gothischen Formen und Violett-le-Duc hat es verstanden, der damit namentlich in diesem Stile häufig verbundenen Nüchternheit glücklich auszuweichen. Die Gesammterscheinung des Bauwerks hat etwas Kräftiges und Gediegenes. In den Details gemahnt Manches an die Behandlungsweise der nordfranzösischen Frühgothik, als deren wichtigster Ausgangspunkt St. Denis dasteht. — Nach einer Photographie.

Tafel 142.

BELGISCHE, ENGLISCHE, ITALIENISCHE UND DÄNISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Der Justizpalast in Gent, von Ludovicus Roelandt.** — Zur Veranschaulichung der modernen Architektur Belgiens greifen wir zunächst in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts zurück, in welcher die Hauptwerke des namentlich in Gent beschäftigten Architekten Ludovicus Roelandt († 1864) entstanden. Derselbe war ein Zögling der Pariser Schule und verpflanzte den dort besonders von Percier und Fontaine gepflegten classicistischen Hochrenaissancestil nach Belgien. Der vorstehende Justizpalast zu Gent ist ein edles Beispiel dieser Gattung. An zwei Seiten von der Ley umflossen, macht er durch seine stattlichen Dimensionen, durch das imposante Säulenportal an der Nordseite, zu dem eine hohe doppelarmige Freitreppe emporführt, und durch die gediegene Schlichtheit seiner Details einen sehr würdigen Eindruck. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Die neue Börse in Brüssel, von Léon Suys.** — In jüngster Zeit hat vornehmlich bei den Brüsseler Neubauten ein ebenfalls von französischen Vorbildern beeinflusster, viel reicherer und in manchen Details barocker Renaissancestil Platz gegriffen, den wir durch die neue Börse (Bourse de Commerce) des jüngeren Suys repräsentiren. Im Mittelpunkte der Stadt an der Hauptverkehrsader des Boulevard Central gelegen, spricht der Bau in seiner Gesammtanordnung und künstlerischen Physiognomie den Zweck eines mächtigen Sammelpunktes grosser materieller Interessen glücklich aus. Vor die Hauptfaçade, am Boulevard Central, legt sich ein hoher achtsäuliger Porticus, zu dem eine breite Freitreppe emporführt.

Die Wangen derselben sind mit allegorischen Gruppen von J. Jaquet ausgestattet. Rings um den Körper des Gebäudes zieht sich eine Ordnung korinthischer Pilaster, die an den Vorsprüngen zu Säulen werden und das mit Festons geschmückte Hauptgesims stützen. Auf dem letzteren ruht noch eine durch ionische Zwergpilaster gegliederte Attika. In der Mitte der beiden Langseiten, sowie auch über den Eckrisaliten und in der Mitte der Schmalseiten wölbt sich die Attika segmentförmig empor, den Tonnengewölben des Inneren entsprechend, welche im Mittelpunkte von einer niedrigen Kuppel überragt werden. Diese Kuppel bildet das Centrum des kreuzförmig angelegten Hauptsaales, welcher in der Gesammtlänge 43 Meter, in der Breite 37 Meter misst. Vier kleinere Säle liegen an den Ecken des Gebäudes. Die Ornamentik bewegt sich in den Formen des Stils Louis XIV. — Nach der Zeichnung von W. Bubeck, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1877, S. 17.

Fig. 3. **Die Albert-Hall in London, von Henry Scott.** — Für die moderne Baukunst Englands sei hier zunächst jener grossartige Hallenbau, in welchem der Gedanke der antiken Arena durch die heutigen Constructionsmittel neue Gestalt gewonnen hat, als charakteristisch vorgeführt. Die Weltausstellung von 1851 hat dazu, wie zu so manchen andern verwandten Schöpfungen des englischen Gemeinsinnes, den Anstoss gegeben. Die „Albert Hall of Arts and Sciences“ ist bestimmt, grossen künstlerischen Aufführungen, Concerten, Kunstausstellungen u. dergl. Raum zu bieten. Der am Rande des Kensington Gardens, etwa hundert Schritt hinter dem Prinz Albert-Denkmal (Fig. 4 und 5) stehende Bau, zu dem am 20. Mai 1867 der Grundstein gelegt wurde, stellt sich im Grundriss, dem römischen Amphitheater entsprechend, als eine Ellipse von 272 Fuss Länge und 238 Fuss Breite dar, vor welcher vier als Unterfahrten gestaltete Portale vorspringen. Der Aussenbau ist im Charakter der florentinischen Renaissance in Backstein, mit reichlicher Anwendung von Terracotta-Ornamentik, ausgeführt. Er baut sich in zwei elliptischen Mauermassen empor. Die Mauer der äusseren Ellipse ist 70 Fuss hoch, von Fensterreihen durchbrochen und mit einer Balustrade bekrönt. Darüber erhebt sich die etwa 26 Fuss hohe Mauer der um 20 Fuss zurückspringenden inneren Ellipse, welche die mächtige Eisenconstruction des Daches trägt. Unter dem Hauptgesims zieht sich ein von Minton u. Comp. ausgeführter Terracottafries hin, die Völker der Erde in Relief darstellend. Das Centrum des Inneren nimmt die von amphitheatralischen Sitzreihen und Logen umgebene Arena ein, welche an ihrer Südseite einem Orchester von 1000 Personen Raum bietet. Der ganze Fassungsraum übersteigt 8000 Menschen. Der obere Theil des Umfassungsgebäudes zwischen den beiden elliptischen Mauerringen ist für Kunstausstellungen und Galerieräume eingerichtet und mit Oberlicht versehen. An der Aussenarchitektur ist die treffliche technische Behandlung aller Details besonders hervorzuheben. — Nach einer Photographie; vergl. Deustche Bauzeitung 1870, S. 193 ff.

Fig. 4 und 5. **Das Prinz Albert-Denkmal in London, von G. G. Scott.** — Ein merkwürdiges und glänzendes Zeugniss für das Fortleben der Gothik im heutigen England ist das kürzlich vollendete Denkmal für den Prinzen Albert, den verstorbenen Gemahl der Königin Victoria, welcher auch dem unter Fig. 1 besprochenen Bauwerke den Namen gab. Von der Herrscherin angefangen, haben alle Stände des Volkes gewetteifert, um durch dieses Werk das Andenken des um Kunst und Wissenschaft hochverdienten Fürsten in seiner und einer grossen Nation würdiger Weise zu verherrlichen. Das Monument erhebt sich, unweit vom Eingang in die Kensington Gardens, in der Hauptaxe der Albert-Hall, auf einem doppelten Stufenunterbau. Die untere Terrasse, von zwölf Stufen, misst 200 Fuss im Quadrat (Grundriss Fig. 5) und ist an den vier Ecken mit marmornen

Kolossalgruppen ausgestattet, welche die vier Welttheile darstellen. Darauf erhebt sich die zweite, ungefähr gleich hohe Terrasse von achteckiger Form und diese trägt das eigentliche Monument. Der Sockel desselben, etwa 50 Fuss im Geviert und 12 Fuss Höhe messend, zeigt an den vier Ecken diagonal gestellte Vorsprünge, auf denen wiederum allegorische Marmorgruppen, des Handels, der Industrie, des Ackerbaues und des Ingenieurwesens, angebracht sind. Um die ganze Sockelfläche läuft ein reicher, in Marmor gearbeiteter Figurenfries herum, mit den Hauptrepräsentanten der bildenden Künste und der Poesie aller Völker, von den ältesten Zeiten bis auf die jüngste Vergangenheit. Die Figuren sind in hohem Relief gearbeitet und so angeordnet, dass immer die bedeutendsten Meister die Mitte einer jeden Fläche einnehmen und die übrigen sich ihnen von rechts und links in lebendig geordneten Gruppen zuwenden. Auf diesem Podium thront die vergoldete Kolossalfigur des Prinzen unter einem prächtigen gothischen Baldachin, dessen Kleeblattbögen von Bündelsäulen aus rothem und grünem schottischen Granit getragen werden. Die Zwickel und die Giebeldreiecke, welche sich über den Bogenstellungen erheben, sind mit Glasmosaiken aus der Salviati'schen Fabrik in Venedig ausgefüllt. Ueber den mit vergoldeten Bleiplatten gedeckten Giebeln steigt endlich die schlanke durchbrochene Fialenkrönung empor, welche wiederum reich mit Sculpturen geschmückt ist und in einer Höhe von 175 Fuss ein grosses vergoldetes Kreuz trägt. Der Gesammtentwurf zu dem Denkmal rührt von dem Architekten George Gilbert Scott († 1878) her, der in Deutschland namentlich durch den Bau der Hamburger Nikolaikirche bekannt geworden ist. Das Modell zu der sitzenden Kolossalstatue des Prinzen ist ein Werk des verstorbenen Londoner Bildhauers Foley, von dem auch die allegorische Gruppe der Europa am Sockel des Monumentes herrührt. Ausserdem waren die Bildhauer Bell, Lawler, Macdowell, Marshall, Theed, Thornycroft, Weekes u. A. an der Ausführung des umfassenden Sculpturenschmucks beschäftigt. — The National Memorial to H. R. H. the Prince Consort. London, J. Murray, 1873.

Fig. 6. **Die Galleria Vittorio Emanuele in Mailand, von G. Mengoni.** — Die grossartigste von allen jenen zur Erleichterung des Verkehrs in den modernen Städten geschaffenen Anlagen, welche wir oben (Taf. 139, Fig. 5) in der Kaiser-Passage zu Berlin bereits repräsentirt haben, ist der Bau der Galleria Vittorio Emanuele in Mailand von Guiseppe Mengoni. Die Galerie dient als Verbindung zwischen dem Domplatz und der Piazza della Scala und bildet im Grundriss ein Kreuz von der Form des sardinischen Wappens, dessen Arme sich in einem grossen Octogon durchschneiden. Der längere, von Nord nach Süd gerichtete Kreuzarm ist 195, der kürzere 105 Meter lang. Die Breite der Passage beträgt 14½ Meter. Unten dienen die Gebäude, welche die Passage umsäumen, zur Aufnahme der glänzendsten Schauläden, Cafés und Restaurationen der Stadt. Darüber erheben sich drei Stockwerke, deren unterstes mit den Arcaden des Erdgeschosses durch eine Pilasterordnung zu einem Ganzen zusammengezogen ist, welches in einem umlaufenden Balkon seinen Abschluss findet. Reiche Ornamentik, Statuen und Gemälde füllen die Zwickel und Lünetten. Die vier im Octogon befindlichen Fresken stellen die vier Welttheile, vier andere, an den Eingangsseiten, Kunst, Wissenschaft, Industrie und Ackerbau dar. Die Kreuzarme der Galerie sind mit Glasdächern von flacher Tonnenform, das Octogon ist mit einem kuppelförmigen Glasdach bedeckt, dessen Eisenconstruction im Scheitel der Kuppel eine Höhe von 50 Meter über dem Fussboden erreicht. Letzterer ist mit schönen Terrazzomustern belegt. Die Ausführung des Innenbaues fällt in die Jahre 1865—67. Beim Ausbau der Façade, welcher bis in die jüngste Zeit dauerte, ist leider der Urheber des grossartigen Werkes, G. Mengoni, durch einen Sturz vom

Gerüst am 30. December 1877 um's Leben gekommen. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Das neue k. Theater in Kopenhagen, von Dahlerup und Petersen.** — Wir beschliessen die Uebersicht der modernen Baudenkmäler mit einem Beispiel aus den Ländern des Nordens, in denen durch das Wachsthum der Städte und die gesteigerten Ansprüche an Luxus und Schönheit das Bauleben ebenfalls neue Impulse empfangen hat. In Kopenhagen, wo früher lange Zeit hindurch ein nüchterner Utilitätsbau sich breit gemacht hatte, ist jetzt sowohl für die mittelalterlichen Baureste und die Bauten aus der Renaissancezeit im Lande selbst der Sinn wieder erwacht, als auch das Studium der classischen Muster des Südens bei den Architekten der jüngeren Generation einheimisch geworden. Als ein Ergebniss dieser neueren Richtung ist der Bau des k. Theaters an Kongens Nytorv, von Dahlerup und Petersen, zu betrachten. Das an seiner Façade mit einer von gekuppelten Säulen gestützten Loggia ausgestattete Gebäude zeichnet sich durch schöne Verhältnisse und maassvolle Decoration aus. Den Eingang flankiren die sitzenden Kolossalstatuen der Dichter Oehlenschläger von Bissen und Holberg von Th. Stein. — Nach einer Photographie.

Tafel 143.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Pietà, von Joseph Kopf.** — Die Repräsentation der Plastik unserer Zeit beginnen wir füglich mit Deutschland, welches den durch die Meister der ersten Hälfte des Jahrhunderts begründeten Ruhm seiner Bildhauerschulen bis auf unsere Tage siegreich behauptet und namentlich an individueller Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten und Richtungen allen andern Ländern vorausgeht. Die erste Figur der Tafel veranschaulicht das Werk eines Meisters aus dem Kreise der in Rom ansässigen deutschen Künstler, welchen ein strenges Festhalten an den Stilgesetzen der Antike gemeinsam ist, ohne dass sie desshalb der Freiheit moderner Auffassung und Empfindung Fesseln anlegen wollen. Joseph Kopf (geb. 1827) hat sich als fein und originell empfindender Künstler besonders in zahlreichen Portraits und in Gestalten poetischen und religiösen Inhalts bewährt, von welchen letzteren wir in dieser in Marmor ausgeführten Pietà ein durch Schönheit der Linien und tiefen Seelenausdruck hervorragendes Beispiel gewählt haben. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Vom Friese der Germania, von R. Siemering.** — In's volle poetisch verklärte Leben der Gegenwart führt uns Rudolph Siemering's Reliefdarstellung des deutschen Volks in Waffen, mit welcher das Kolossalbild der thronenden Germania beim Berliner Siegeseinzuge d. J. 1871 geschmückt war. Das Relief zog sich in einer Länge von ungefähr 60 Fuss um den kreisrunden Sockel des Denkmals herum und stellte in dreissig lebensgrossen, fast ganz rund herausgearbeiteten Gestalten die Waffenrüstung des Volks, die Vorbereitungen zum Kampf, den Abschied, endlich den Auszug dar. Dort sehen wir den Reitersmann, bevor er das Ross besteigt, dem Liebchen Lebewohl sagen; des Geistlichen Segen begleitet den jugendlichen Zögling; der Vater erinnert die Mutter, um sie zu trösten, an die eiserne Zeit der eigenen Jugend: alle nur denkbaren Scenen, welche die Verwandlung des friedlichen Volks in das Kriegsheer im Gefolge hat, sind hier mit ergreifender Wahrheit und Lebendigkeit geschildert. Das leider bis jetzt nur in vergänglichem Material vorliegende Werk ist eine

der bedeutendsten Schöpfungen jener im edelsten Sinne des Wortes realistischen Richtung, welche die Berliner Bildnerschule seit G. Schadow genommen hat. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Die Nacht, von Johannes Schilling.** — Den Schöpfer dieses Werkes, einen der hervorragendsten Bildhauer der Dresdener Schule (geb. 1828), zeichnet vor Allem sinnige poetische Erfindung aus. Die für die Brühl'sche Terrasse in Dresden in Sandstein ausgeführte Gruppe zeigt uns die als üppiges, jugendliche Weib dargestellte Allegorie der Nacht, wie sie ihren Schleier um einen zu Boden gesunkenen Schläfer breitet, dem der zur anderen Seite stehende Genius holde Träume zuzuflüstern scheint. Der edle Linienfluss der Composition und die unmittelbare Verständlichkeit des Grundgedankens haben dem Werke seine wohlbegründete Popularität verschafft. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Satyr und Nymphe, von Eduard Müller.** — In den Stoffkreis der Antike und in deren Auffassungsweise führt uns dieses anmuthige Werk des aus Coburg stammenden, aber seit längerer Zeit in Rom ansässigen Künstlers. Die Gruppe des jugendlichen Satyrs, der seiner verschämt zur Seite schauenden Geliebten ein zartes Geheimniss anvertraut, ist ein Werk ächt idyllischen Liebreizes, gesteigert durch die virtuose Behandlung des Marmors, welche allen Werken dieses auch als Portraitbildner mit Recht hochgeschätzten Künstlers eigen ist. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Das Schiller-Denkmal in Berlin, von Reinhold Begas.** — Eines der hervorragendsten Talente der jüngeren deutschen Bildhauergeneration ist Reinhold Begas (geb. 1831), der Schöpfer des hier vorgeführten Berliner Schiller-Denkmals und zahlreicher Werke frei poetischen Inhalts, die vielleicht die Eigenartigkeit des Künstlers noch schärfer kennzeichnen als seine an Umfang bedeutendste, in unserer Abbildung wiedergegebene Schöpfung. In dieser tritt besonders an den allegorischen Sockelfiguren der energische Schwung und die volle Originalität von Begas' Talent glänzend hervor. Wir sehen rechts die Tragödie mit dem Dolch, links die lyrische Dichtung mit der Leier in schön bewegten Stellungen auf den Absätzen des Sockels sitzen, zwischen denen eine Brunnenschale mit Löwenkopf heraustritt. Der Dichter ist in reicher Manteldrapirung dargestellt, eine Schriftrolle in der Linken, den Blick begeistert aufwärts gerichtet. Das Werk ist ganz in weissem Marmor ausgeführt; es wurde auf dem Platz vor dem Berliner Schauspielhause am 10. November 1871 enthüllt. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Das Maximilian-Denkmal in München, von Caspar Zumbusch.** — Durch sein bedeutendes Talent für historische Charakteristik namentlich zur monumentalen Plastik höheren Stils berufen, hat Caspar Zumbusch eine Reihe von Denkmalstatuen und Gruppen geschaffen, deren umfangreichste, das Monument für die Kaiserin Maria Theresia für Wien, gegenwärtig die ganze Kraft des Meisters in Anspruch nimmt. In dem vorstehenden Denkmal des Königs Maximilian II. zu München führen wir die erste grössere Leistung Zumbusch's den Lesern vor. Auf einem mit allegorischen Gestalten und Genien geschmückten zweigeschossigen Sockel steht die Kolossalgestalt des Königs, mit der Linken das Schwert aufstützend, mit der Rechten die Verfassungsurkunde an die Brust drückend, zur Erinnerung an das schöne Wort des Monarchen: „Ich will Frieden haben mit meinem Volk“. In dem ernsten, mild herabgeneigten Antlitz, in der edlen, ruhigen Haltung ist der Charakter dieses Fürsten aus der Seele des Volkes heraus trefflich geschildert. Die plastischen Figuren sind in Bronce, der architektonische Theil des Denkmals ist in farbigem Granit ausgeführt. Dasselbe wurde am 12. October 1875 enthüllt. — Nach einer Photographie des Modells.

Fig. 7. **Kentaurin, ein Mädchen tanzen lehrend, von Karl Kundmann.** — Wenn Zumbusch durch seine Berufung von München nach Wien als Repräsentant dieser beiden modernen Kunsthauptsädte gelten kann, so gehört Kundmann (geb. 1838) dem Bildungsgange nach einerseits der Wiener, andererseits der Dresdener Schule an, und hat in der letzteren besonders durch Hähnel die für seine Richtung entscheidenden Impulse empfangen. Das vorgeführte, reizvoll componirte Relief lässt diesen Zusammenhang erkennen, während sich in den neueren grösseren Schöpfungen Kundmann's dessen feines und edles Talent in voller Selbstständigkeit entfaltet hat. — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Schlafender Hirt, von Adolf Hildebrand.** — Zu den höchsten Erwartungen berechtigt uns die hier mitgetheilte Marmorstatue eines jugendlichen Künstlers, der aus der Münchener Schule hervorgegangen, seit einigen Jahren in Florenz lebt und in seinen Werken den frischen Natursinn der italienischen Frührenaissance mit einer durch das Studium der Antike geläuterten Formenschönheit verbindet. Die Statue stellt einen in Schlaf gesunkenen Hirtenknaben dar und ist ebenso ausgezeichnet durch die zarte, durchgeistigte Wiedergabe dieses einfachen Motivs wie durch die wunderbar vollendete Ausführung in Marmor. Das Werk befindet sich im Besitze des Herrn Conrad Fiedler in Berlin. — Nach einer Photographie.

Tafel 144.

DEUTSCHE, ÖSTERREICHISCHE UND SCHWEIZERISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Hagar und Ismael, von August Wittig.** — Der Meister dieser in carrarischem Marmor ausgeführten Gruppe zählt zu den hervorragendsten Vertretern der idealistischen Richtung in der modernen Sculptur. Von Rietschel und Cornelius vorzugsweise beeinflusst, sucht er Empfindung und Ernst der Auffassung mit classischer Einfachheit der Form zu verbinden. Wittig (geb. 1826) ist gegenwärtig Leiter der im Jahre 1864 gegründeten Bildhauerschule an der Düsseldorfer Akademie. Unsere Gruppe, welche 1871 für die Nationalgalerie in Berlin angekauft wurde, darf als das Hauptwerk des Künstlers bezeichnet werden. Sie zeigt uns den in der Wüste verschmachtenden Ismael, von seiner Mutter unterstützt, die den schmerzerfüllten Blick flehend gen Himmel richtet. Prägnanter und doch maassvoller Ausdruck, schöner, geschlossener Aufbau und edle Formgebung zeichnen das Werk aus. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Der Fischbrunnen in München, von Conrad Knoll.** — Die romantische Kunst im Sinne Schwanthaler's und Schwind's hat eine Nachfolge gefunden durch Conrad Knoll in München (geb. 1819), dessen Fischbrunnen unsere Abbildung veranschaulicht. Das Werk verdankt seinen eigenthümlichen Figurenschmuck der alten, am Faschings-Montag stattfindenden Münchener Volksbelustigung des sogenannten Metzgersprungs, bei welchem die Lehrlinge des Metzgerhandwerks in das Brunnenbassin springen und von dort aus die umstehende Menge mit Nüssen, Obst und zwischen durch plötzlich mit kalten Sturzbädern bedenken. Diesen Volksgebrauch hat Knoll durch seine frisch aus dem Leben gegriffenen Broncefiguren, welche den Fischbrunnen auf dem Marienplatz in München zieren, plastisch zu verewigen gesucht. Die schön bewegte Gestalt des Altgesellen, der den gefüllten Becher zum Lebehoch auf das Königshaus erhebt, bildet den Abschluss der anmuthigen Composition. Die Ausführung fällt in die

Jahre 1864—66. — E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, XII, 15.

Fig. 3. **Die heiligen drei Könige, von Vincenz Pilz.** — Einer der begabtesten österreichischen Bildhauer der Gegenwart, welcher in unserer Sammlung bisher keine Vertretung gefunden hat, ist der 1819 zu Warnsdorf in Böhmen geborene und seit Jahren in Wien thätige Vincenz Pilz. Aus dem vorstehenden Relief mit dem Zuge der heil. drei Könige erkennt man seine Begabung für ächt plastische Auffassung und Composition. Eine lebendige Rhythmik erfüllt die in den gegebenen Raum geschmackvoll hineingefügte Gruppe. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Das Cornelius-Denkmal für Düsseldorf, von Adolf Donndorf.** — Unter den Schülern Rietschel's und dessen Mitarbeitern am Wormser Luther-Denkmal ist in jüngster Zeit namentlich Adolf Donndorf (geb. 1835) durch eine Reihe tüchtiger monumentaler Schöpfungen und als Lehrer an der Stuttgarter Bildhauerschule mit vielverheissendem Erfolg hervorgetreten. Wir geben von ihm das noch in der Ausführung befindliche Cornelius-Denkmal für Düsseldorf, das in der trefflichen Charakteristik der Hauptfigur und den sinnig erfundenen Allegorien am Sockel die Richtung und Begabung des Künstlers documentirt. — Nach einer Photographie der Modellskizze.

Fig. 5. **Das St. Jakobs-Denkmal in Basel, von Ferdinand Schlöth.** — Die moderne Plastik der deutschen Schweiz repräsentiren wir schliesslich durch eines der Hauptwerke des 1818 zu Basel geborenen, durch längere Jahre in Rom ansässigen Ferdinand Schlöth, der sich in letzter Zeit durch mehrere lebendig und kraftvoll durchgeführte monumentale Werke einen geachteten Namen erworben hat. Das hier vorgeführte Denkmal verherrlicht den heldenmüthigen Kampf der Eidgenossen gegen das an Zahl ihnen weit überlegene Heer des Dauphins von Frankreich bei dem Dörfchen St. Jacob, unweit von Basel, am 26. August des Jahres 1444. An demselben Tage wurde 1872 das Monument enthüllt. Oben sehen wir die Ruhmeskränze austheilende Helvetia, auf den vier diagonalen Vorsprüngen des Sockels verwundete und sterbende Eidgenossen, sämmtlich in Marmor ausgeführt. — Nach einer Photographie des Gypsmodells.

Tafel 145.

FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Salmacis, von François Bosio.** — In der Veranschaulichung der modernen Sculptur Frankreichs greifen wir zunächst etwas weiter zurück, um die Meister der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts noch durch einige hervorragende Namen zu ergänzen. Der Urheber des unter Fig. 1 abgebildeten Werkes, François Bosio (geb. 1769 zu Monaco, gest. 1845) verpflanzte den Classicismus Canova's nach Frankreich, wusste ihn aber durch ein tüchtiges Naturstudium dem realistischen Sinne des modernen Publicums mundgerecht zu machen. Oft verfällt er dabei freilich in eine gewisse conventionelle Weichlichkeit, ohne dieselbe immer, wie bei der vorliegenden Statue der Nymphe Salmacis im Louvre, durch den Charakter des Gegenstandes rechtfertigen zu können. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Der Ausmarsch von 1792, von François Rude.** — Auf den sanften Classicisten lassen wir das Werk eines kühnen Naturalisten folgen, in Fr. Rude's kolossaler Gruppe, welche den Arc de l'Étoile in Paris ziert (Taf. 103, Fig. 3). Die Gruppe springt in Hochrelief an einem der Pfeiler

des Triumphbogens vor und verkörpert in einer dichtgedrängten Figurenmenge den Jubel des ausziehenden republikanischen Heeres von 1792. Ein Krieger in römischer Feldherrntracht, der mit der Rechten den Helm schwingt, nimmt die Mitte ein; an ihn drängt sich ein Jüngling, von seinem Zuruf begeistert; andere Krieger, Männer und Greise folgen; darüber schwebt die Furie des Krieges oder nach der populären Deutung die Marseillaise, die Schaaren zu wilder Kampfbegier entflammend. Das Ganze misst etwa 12 Meter Höhe. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Tarantellatänzer, von Francisque Duret.** — Diese Statue führt uns in das Gebiet jener natürlichen Grazie und Formenschönheit, welchen die Franzosen besonders in ihrer genreartigen Bronceplastik so bedeutende Erfolge zu danken haben. Der neapolitanische Tarantellatänzer von Francisque Duret († 1865), einem Schüler Bosio's, darf als eine typische Figur dieser Art betrachtet werden. Voll natürlicher Lebendigkeit, bleibt die anmuthig bewegte Gestalt doch durchaus in den Grenzen des plastischen Stils und ist auch in der meisterhaften Durchbildung der Formen den besten Leistungen der Neuzeit anzureihen. Das früher im Foyer des alten Pariser Opernhauses aufgestellte Werk befindet sich in der Sculpturensammlung des Louvre. — Ch. Blanc, Gazette des Beaux-Arts, 1866, tom. XX, pag. 101.

Fig. 4. **Mlle. Rachel, von demselben.** — Dem Broncewerk Duret's lassen wir eine seiner bedeutendsten Arbeiten in Marmor folgen, die für das Foyer des Théâtre Français ausgeführte Statue der berühmten Schauspielerin Rachel, welche der Meister bei seinem Tode leider nicht ganz vollendet zurückliess. Duret stellte die Tragödin in einer ihrer Hauptrollen, als Phädra dar, wie sie in Liebesschwärmerei versunken dasitzt, ihr Loos beklagend, mit dessen Bitterkeit königlicher Schmuck und Prachtgewänder für sie nur allzu schmerzlich contrastiren. Die Statue ist ebenso ausgezeichnet durch die edle Auffassung des Portraits der Künstlerin, wie durch einen wahrhaft classischen Adel in Ausdruck und Bewegung. — Ch. Blanc, a. a. O., p. 117.

Fig. 5. **Der Messias, von Carrier-Belleuse.** — Durchaus modern, und in der Regel mehr durch Neuheit als durch plastische Würde ausgezeichnet sind die Werke des 1824 geborenen Schülers von David d'Angers, Alb. Ernest Carrier-Belleuse. Wir geben von ihm die originell erfundene Gruppe des kleinen Messias, welcher von der h. Jungfrau der Welt zur Anbetung hingehalten wird. Die Gestalt des Kleinen ist von ansprechender Natürlichkeit; in der Madonna gewahrt man den Einfluss der florentinischen Sculptur der Renaissance. Das in Marmor ausgeführte Werk erzielte im Pariser Salon von 1867 einen grossen Erfolg. — P. Mantz, a. a. O., 1867, tom. XXII, pag. 545.

Fig. 6. **Gloria victis, Broncegruppe von M. Mercié.** — Das vorstehende Werk gehört zu den zahlreichen Schöpfungen verwandten Inhalts, welche den letzten Kriegsereignissen in Frankreich ihre Entstehung verdanken. Es ist von energischer Empfindung erfüllt, aber nicht frei von theatralischem Pathos. Eine geflügelte Gestalt, die sich der Künstler als Ruhmesgöttin gedacht haben mag, ist eben im Begriff, sich vom Boden zu erheben, um den zu Tode getroffenen jugendlichen Krieger, der mit zerbrochenem Schwert, das Haupt gesenkt, auf ihrer Schulter ruht, aus dem Getümmel der Schlacht fortzutragen. Der wie eine geknickte Blüthe dahinsinkende Leib des Jünglings bildet einen ergreifenden Contrast zu der stolz blickenden Heroine, die ihn mit mächtigem Flügelschlag aufwärts trägt. Das Werk ist im Aufbau und in der Bewegung der Massen eine Meisterleistung. Mercié wurde dafür im Salon von 1874 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. — L. Gonse, a. a. O., 1874, tom. X, pag. 157.

Fig. 7. **Jeanne d'Arc, von H. Chapu.** — Wohl auch nicht ohne inneren Zusammenhang mit den Erschütterungen der letzten französischen Kriegszeit ist die Conception dieses Marmorwerkes entstanden, welches Henri Chapu im Salon von 1872 ausgestellt hatte und das gegenwärtig der Sculpturensammlung des Luxembourg angehört. Es ist das Hirtenmädchen von Domrémy, das die göttliche Stimme vernehmend, mit gefalteten Händen zu Boden gesunken ist und mit schmerzvoll erhobenem Seherblick sich in die ihr bevorstehende heilige Mission vertieft. Der Künstler hat, jeden äusserlichen Reiz, jeden Archaismus des Costüms und der Formenbildung vermeidend, ein schlichtes, ergreifendes Bild des von der Legende überlieferten Seelenzustandes zu geben gewusst. Die Behandlung des Marmors ist streng und kräftig. — P. Mantz, a. a. O., 1872, tom. VI, pag. 57.

Fig. 8. **Narciss, von Paul Dubois.** — Der Urheber dieses Werkes ist in letzter Zeit besonders durch die versilberte Broncefigur seines florentinischen Sängers, im Luxembourg, zu weit verbreiteter Berühmtheit gelangt. Da diese Figur durch Nachbildungen aller Art ohnehin allgemein bekannt ist, haben wir ein anderes Bildwerk des Meisters ausgewählt, die Statue des Narciss, mit deren Modell Dubois im Salon von 1863 debütirte. Wenn der florentinische Sänger durch glückliche Anlehnung an den Stil der italienischen Frührenaissance seinen grossen Erfolg erzielte, so zeichnet sich das vorstehende Werk durch die freie und originelle Behandlung des der Antike entlehnten und im Anschluss an den grossen plastischen Stil concipirten Gegenstandes aus. Narciss ist eben dem Bad entstiegen und steht, in träumerisches Sinnen versunken, in voller Jugendschönheit da, eine ebenso edle, wie frisch der Natur abgelauschte Gestalt, frei von Manier und äusserlicher Nachahmung antiker Vorbilder. — P. Mantz, a. a. O., 1863, tom. XIV, pag. 53.

Fig. 9. **Bacchus als Kind, von J. Perraud.** — In demselben Salon, welchem der Narciss von Dubois angehörte, stellte J. Perraut die hier mitgetheilte Marmorgruppe aus. Es ist ein Werk von allerdings an's Genrehafte streifender Auffassung, aber meisterhaft in der Behandlung der Formen. Der kleine Bacchus, ein robuster Knabe, ist einem bärtigen Satyr auf die Schulter gestiegen, zwickt ihn am Ohr und macht Miene, sogar mit dem Thyrsusstäbchen dreinzuschlagen, um die abwehrende Hand seines Wärters zu entfernen. Die Gruppe befindet sich im Luxembourg. — P. Mantz, a. a. O., p. 49.

Fig. 10. **Der Tanz, Marmorgruppe von J. B. Carpeaux.** — Den 1875 verstorbenen, reich begabten Jean Baptiste Carpeaux repräsentiren wir durch seine vielbesprochene, für die Façade der neuen Pariser Oper (Taf. 141, Fig. 3) gearbeitete Gruppe des Tanzes. Man hat das Werk die Versinnlichung des Cancan genannt und die raffinirte Nacktheit, in welcher der Künstler die Raserei des französischen Nationaltanzes darstellte, für ein monumentales Werk so anstössig gefunden, dass dessen Entfernung von seiner Stelle und die Ersetzung durch eine decentere Tanzgruppe beschlossen wurde. In der unedlen Formengebung und in dem an's Thierische grenzenden Ausdruck der Lust, welchen die meisten Köpfe zeigen, liegt allerdings ein übertriebener Naturalismus. Lebendigkeit der Conception und die höchste Virtuosität in der Behandlung des Marmors sind jedoch dem Werke nicht abzusprechen. — Nach einer Photographie.

Fig. 11. **Der Wilddieb, von Ch. Gautier.** — Ein anmuthiges Werk idealer Genreplastik ist der Wilddieb von Ch. Gautier: ein muthwilliger Knabe, der mit einem Häschen spielt, das er bei den Hinterfüssen in die Höhe hebt. Die Figur ist lebendig und schön bewegt, das Motiv der Natur glücklich abgelauscht und doch fern von dem platten Realismus, der

uns in der Plastik unserer Tage so häufig begegnet. Wir werden unwillkürlich in die Sphäre jener idealen Natur versetzt, in welcher die Satyrn und Panisken des Alterthums ihr Wesen trieben. — Le monde illustré, 1873.

Fig. 12. **Theseus im Kampfe mit einem Kentauren, von A. L. Barye.** — Wir beschliessen die Reihe der französischen Sculpturwerke mit einer Gruppe von dem ausgezeichneten Thierbildner Antoine Louis Barye (1795 bis 1875). Wie alle Schöpfungen des hochbegabten Künstlers, zeigt auch dieses Werk eine gewaltige, fast übertrieben leidenschaftliche Bewegung, dabei aber ein ächt plastisches Gefühl für Gleichgewicht und Massengliederung. Die in Bronceguss ausgeführte Gruppe war 1862 in London ausgestellt und befindet sich gegenwärtig im Provinzialmuseum zu Le Puy. — P. Mantz, Gaz. d. B. A., 1867, tom. XXII, pag. 121.

Tafel 146.

ITALIENISCHE UND SCHWEDISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Pietà, von Giov. Duprè.** — In der Sculptur des modernen Italiens hat sich, entgegen dem antikisirenden Manierismus der voraufgegangenen Epoche, ein entschiedener Naturalismus Bahn gebrochen, zu dessen bedeutendsten Vertretern in der Gegenwart Giovanni Duprè aus Siena gehört. Für den Kirchhof der Misericordia seiner Vaterstadt schuf der Meister die vorstehende Marmorgruppe der Pietà, deren am Boden hingestreckte, von der Madonna unterstützte Christusfigur zu seinen hervorragendsten Arbeiten zählt. — H. Semper, Zeitschrift für bildende Kunst, 1869, S. 45.

Fig. 2. **Das Lionardo-Denkmal in Mailand, von Pietro Magni.** — Der monumentale Sinn und die glühende Vaterlandsliebe des italienischen Volkes haben in der jüngsten Zeit vor allem der grossen Denkmalplastik eine Reihe zum Theil kolossaler Aufgaben gestellt, deren Intentionen man gerecht werden muss, ohne desshalb immer die Lösung vollkommen glücklich finden zu können. Eines der gelungensten dieser öffentlichen Denkmäler ist das noch unter der österreichischen Herrschaft begonnene, aber erst im September 1872 enthüllte Monument für Lionardo da Vinci auf der Piazza della Scala zu Mailand. Die sinnende Gestalt des grossen Meisters, im langen Talar, das Käppchen auf dem Haupt, steht auf einem mehrfach abgestuften Granitsockel, dessen oberer Theil mit Reliefdarstellungen aus dem Leben des Künstlers, welche zugleich die Hauptrichtung seiner umfassenden Geistesthätigkeit repräsentiren, geschmückt ist, während auf den diagonal vorspringenden Ecken des Basaments vier Statuen seiner begabtesten Schüler (Beltraffio, Cesare da Sesto, Salaino und M. d'Oggionno) sich erheben. Dem Ganzen ist eine würdige, in maassvollem Realismus durchgeführte Haltung nachzurühmen. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Das Dante-Denkmal in Florenz, von Enrico Pazzi.** — Weniger glücklich in der Haltung und von etwas unklarer Conception ist die kolossale Marmorstatue Dante's auf der Piazza S. Croce zu Florenz, von Enrico Pazzi. Der Künstler, ein Schüler Duprè's, hat neuerdings u. A. eine vielbewunderte Statue Savonarola's geschaffen und ist auch als Broncegiesser geschätzt. Das Dante-Standbild wurde zum sechshundertjährigen Jubiläum der Geburt des grossen Dichters im Mai 1865 feierlich enthüllt. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Das Cavour-Denkmal in Mailand, von E. Tabacchi und A. Tantardini.** — Dieses Monument leidet unter dem Zwiespalt in seiner

Conception, welche der ganz realistischen Hauptfigur eine Allegorie beigesellt und diese noch dazu in genrehafte Action setzt. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, als müsste die auf der Sockelstufe sitzende Ruhmesgöttin, nachdem sie mit Schreiben fertig, sich von ihrem Platz erheben. Die von Tantardini herrührende Gestalt ist übrigens vortrefflich modellirt und bei aller Lebendigkeit nicht ohne eine gewisse Grösse des Stils. Tabacchi ist der Autor der Cavourstatue. Beide sind in Bronce gegossen. Das Denkmal wurde 1865 auf dem gleichnamigen Platz enthüllt. Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Das Denkmal des Herzogs Emanuele Filiberto in Turin, von Marochetti.** — In eine etwas frühere Zeit führt uns die lebensvolle Reiterstatue des Herzogs Emanuele Filiberto von Savoyen zurück, welche König Karl Albert von Sardinien 1838 auf der Piazza S. Carlo in Turin durch den in Folge dessen von ihm in den Freiherrnstand erhobenen Bildhauer Carlo Marochetti errichten liess. Das Denkmal ist in Bronce gegossen. Die am Sockel angebrachten Reliefs stellen die Schlacht bei St. Quentin und den Frieden von Château Cambresis dar. Marochetti (1805 bis 1867), ein Schüler Bosio's, war einen grossen Theil seines Lebens hindurch in Frankreich und England thätig und erfreute sich namentlich als Portraitbildner und Urheber zahlreicher Bildnissstatuen grosser Beliebtheit. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Der Raub der Polyxena, von Pio Fedi.** — Eine der bedeutendsten Schöpfungen der modernen italienischen Kunst aus dem Kreise der Idealplastik ist die kolossale Gruppe des Raubes der Polyxena von dem 1815 in Viterbo geborenen Pio Fedi. Das Gypsmodell derselben wurde bereits 1855 vollendet, in den Jahren 1860—65 erfolgte dann die Ausführung in Marmor und im December 1866 wurde das Werk in der Loggia de' Lanzi zu Florenz enthüllt. Schon dieser Aufstellungsort beweist, dass man ihm Eigenschaften seltener Art nachzurühmen hat, welche es fähig machen, hier neben einer Auswahl der edelsten Schöpfungen der Antike und der Renaissance sich zu behaupten. Vor Allem zeichnet es sich durch Grösse der Formenanschauung und wahrhaftes, inneres Leben aus. Es ist keine leere, schematische Nachahmung der Antike. Im plastischen Aufbau und in der Massengliederung, in einzelnen, allzu virtuosenhaft ausgeführten Aeusserlichkeiten lässt es dagegen Manches zu wünschen übrig, und geht auch in der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks über die Grenzen der monumentalen Kunst hinaus. Der Gegenstand ist dem troischen Sagenkreis entnommen. Neoptolemos raubt, um den Tod seines Vaters Achilleus zu rächen, der verzweifelt sich wehrenden Hekabe ihre Tochter Polyxena, nachdem er den Bruder derselben, der sie beschützen wollte, schon zu Boden gestreckt hat. Wie das verkörperte Verhängniss braust der Held über Schmerz und Tod dahin, nur das Gefühl des Rachedurstes im Herzen. Am Sockel stehen drei Verse aus der Hekabe des Euripides, welche sich auf die Scene beziehen. — Zeitschrift für bildende Kunst, 1867, S. 112.

Fig. 7. **Jenner, die erste Pockenimpfung vornehmend, von G. Monteverde.** — Im vollsten Gegensatz gegen das eben betrachtete Werk führt uns diese vielbewunderte Gruppe mitten in den Realismus des modernen Lebens hinein und repräsentirt damit eine in der heutigen Sculptur Italiens mit besonderem Glück und Eifer gepflegte Kunstrichtung. Es ist der berühmte englische Arzt Edward Jenner (1749—1823), der die Schutzkraft der Kuhpocken gegen die Menschenblattern entdeckte und uns hier vorgeführt wird, wie er an einem Kinde die Impfung vollzieht. Die ernste Besorglichkeit des Arztes und die ängstliche Widerspänstigkeit des Kleinen werden in lebendig fesselnder Weise geschildert. Im Detail des Costüms und des sonstigen Beiwerks, in der naturalistischen Behandlung und Auffassung

des Ganzen lebt ein mehr malerischer als plastischer Geist; doch kann man der Gruppe den Reiz unmittelbarer Wirkung und ausserordentlicher Meisterschaft in der Wiedergabe der Natur nicht absprechen. Giulio Monteverde hat sich namentlich durch seine Darstellungen aus dem Kinderleben einen geachteten Namen erworben. — C. v. Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, S. 96.

Fig. 8. **Eros und Psyche, von J. T. Sergell.** — Zur vollständigeren Repräsentation der skandinavischen Plastik, welche bisher nur durch einige Werke von Thorwaldsen und Jerichau vertreten war, lassen wir hier noch drei Schöpfungen von schwedischen Meistern folgen. Die erste derselben führt uns in die Periode des Classicismus zurück, wie ihn Johann Tobias Sergell (1740—1813) als Hofbildhauer König Gustav's III. und Professor an der Akademie zu Stockholm im Sinne Canova's und der gleichzeitigen Franzosen in zahlreichen, zum Theil sehr anmuthigen und stilvollen Werken manifestirte. Der Künstler lebte längere Zeit in Italien und in Paris. Die vorstehende Marmorgruppe des erzürnten Eros, der die verzweifelnde Psyche zu verlassen im Begriff ist, wurde dem Künstler von der berüchtigten Madame Dubarry bestellt, und kam später in den Besitz Gustav's III. Sie befindet sich gegenwärtig im Nationalmuseum zu Stockholm. — L. Dietrichson, Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri, 1875, S. 50.

Fig. 9. **Odin, von B. E. Fogelberg.** — In neuerer Zeit hat man wiederholte Versuche gemacht, die Gestalten der nordischen Mythologie plastisch darzustellen. Eine der frühesten Schöpfungen dieser Art ist die auf unserer Tafel vorgeführte Kolossalstatue des Odin, des germanischen Zeus. Er erscheint hier als der siegreiche Beherrscher der Welt, mit Schild und Lanze bewehrt, in der Stellung eines Triumphators. Der Helm ist mit den beiden Raben Hugin und Munin, die Schuhe sind mit den Köpfen der Wölfe Geri und Freki geschmückt. Durch diese Attribute und durch die Behandlung der Tracht hat der schwedische Bildhauer (1787—1854) den nordischen Gott zu charakterisiren versucht, ist jedoch zu einer durchaus adäquaten Gestaltung desselben nicht durchgedrungen. Die ganze Haltung des Werkes bekundet den Schüler Thorwaldsen's. Fogelberg führte dasselbe nach einer schon im Jahre 1818 angefertigten Skizze 1830—31 in Rom aus. Die Statue befindet sich gegenwärtig im Nationalmuseum zu Stockholm. — L. Dietrichson, a. a. O., S. 214.

Fig. 10. **Neapolitanischer Fischer, von C. G. Quarnström.** — Die nordische Genreplastik höheren Stils repräsentiren wir schliesslich durch ein ansprechend componirtes Marmorwerk von Carl Gustav Quarnström († 1867 zu Stockholm). Dasselbe stellt einen Neapolitanischen Fischer dar, wie er in lässiger Haltung auf einem Felsblock sitzend, himmelwärts gerichteten Blicks zur Improvisation sich begeistert. Die mit der Mandoline aufgestützte Linke und das von der Rechten emporgezogene rechte Bein bringen einen anmuthigen Gegensatz in die Bewegung der Figur, ohne den Ausdruck lyrischer Empfindung zu stören, welchen das Ganze athmet. Das Werk entstand 1850—52 in Rom und befindet sich jetzt im Nationalmuseum zu Stockholm. — L. Dietrichson, a. a. O., 1876, S. 139.

Tafel 147.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE HISTORIENMALEREI.

Fig. 1. **Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, von Joseph Führich.** — Der schon oben (Tafel 127, Fig. 1) durch eine seiner Jugendschöpfungen repräsentirte Meister entwickelte namentlich in den letzten Jahren seines

Lebens eine ungemein fruchtbare Thätigkeit als Zeichner und Illustrator, und ist hierdurch zu grösserer Popularität gelangt als irgend ein anderes Mitglied des ehemals um Overbeck sich schaarenden Künstlerkreises. Eine der schönsten cyclischen Compositionen Führich's ist die Folge von acht Bleistiftzeichnungen zur Geschichte vom verlorenen Sohn, welche in der Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien aufbewahrt werden. Wir geben das Schlussbild der Reihe, die Rückkehr des Reuigen in's Vaterhaus, eine ebenso sehr durch Tiefe der Empfindung wie durch Linienschönheit ausgezeichnete Darstellung, die zu der berühmten Radirung von Rembrandt ein würdiges Seitenstück bildet. Besondere Beachtung verdient der landschaftliche Hintergrund, in dessen stilvoller Verbindung mit den Figuren Führich eine seiner Hauptaufgaben suchte. — Nach dem Stich von Petrak, publ. von der Gesellschaft f. vervielf. Kunst, 1872.

Fig. 2. **Paris und Oenone, von Karl Rahl.** — Auch dieser österreichische Meister (vgl. Taf. 127, Fig. 3) bedarf noch einer weiteren Repräsentation aus dem Kreise der zahlreichen Schöpfungen monumentaler Malerei, mit welchen er aus Anlass der Wiener Stadterweiterung während der letzten Jahre seines Lebens betraut wurde. Eines der ansprechendsten Werke dieser Art ist die cyclische Darstellung des Parismythus im Speisesaale des Palais Todesco, die erste zusammenfassende künstlerische Behandlung dieses Sagenkreises. Rahl vollendete die Zeichnungen und Farbenskizzen dazu im Jahre 1863. Die Ausführung erfolgte zum grössten Theil durch seinen Schüler Griepenkerl. Die Bilder vertheilen sich auf die Decke und auf den durch Pilaster getheilten Fries. Wir geben ein Beispiel aus der Reihe der von Griepenkerl gemalten Friescompositionen, welches die Liebe des Paris zu der idäischen Bergnymphe Oenone darstellt. Eros und der lagernde Flussgott, Oenone's Vater, schauen wohlgefällig dem Liebeswerben des Helden zu. Das Bild gehört in Erfindung und Farbe zu Rahl's glücklichsten Inspirationen. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Das Gastmahl des Platon, von Anselm Feuerbach.** — Eine der bedeutendsten Künstlernaturen der jüngeren Generation Deutschlands ist der 1829 geborene und zuerst unter Schadow's Leitung in Düsseldorf gebildete, dann in Frankreich durch den Einfluss Couture's und endlich während eines längeren Aufenthaltes in Venedig und Rom zur vollen Eigenthümlichkeit herangereifte Anselm Feuerbach. In ihm verbinden sich die Elemente des modernen realistischen Stils auf originelle Weise mit den grossen Traditionen der classischen Kunst. Namentlich tritt diess in seinen Darstellungen aus dem antiken Stoffkreise, z. B. in seiner Iphigenia, seinem Parisurtheil und in dem vorstehend abgebildeten Gastmahl des Platon hervor. Feuerbach hat den Gegenstand zweimal, 1869 und 1873, gemalt. Wir geben die zweite, wesentlich bereicherte und auch in coloristischer Hinsicht erfreulichere Darstellung, welche kürzlich in den Besitz der Berliner Nationalgalerie übergegangen ist. Der Künstler führt uns in den Speisesaal eines griechischen Wohnhauses, durch dessen offene Säulenhalle das Morgenlicht hereindämmert. Rechts am Tische sitzen und lagern die Gruppen der würdigen Philosophen, unter denen der Blick das Silenhaupt des Sokrates bald herausfindet. Von links herein kommt der begeistert trunkene Alkibiades, einem jugendlichen Bacchus gleich, von Mädchen und blumenstreuenden Kindern umgeben, und die Weisen begrüssen ihn als einen ebenbürtigen Meister der Lebenskunst in ihrer Mitte. Scharfe Charakteristik und geistvolle Auffassung machen aus dem reich bewegten Ganzen ein prägnantes Bild althellenischen Wesens, das bei aller historischen Haltung und Monumentalität doch von echt modernem Geiste durchdrungen ist. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Kampf und Sieg, Velarium von der Berliner Siegesstrasse, von A. v. Werner.** — Anton von Werner (geb. 1843), der gegenwärtige Director der Berliner Akademie, als Illustrator einer der populärsten Künstler unserer Zeit, hat sich, abgesehen von seinen zahlreichen kleineren Gemälden historischen und genrehaften Inhalts, in den letzten Jahren vornehmlich durch seine grossen Compositionen zur vaterländischen Zeitgeschichte gerechten Ruhm erworben. Wir heben darunter den kolossalen, in Mosaik ausgeführten Fries an der Berliner Siegessäule auf dem Königsplatz, die Proclamirung des deutschen Kaiserreiches in Versailles und das kürzlich von dem Künstler in Angriff genommene Bild des Berliner Congresses von 1878 hervor. Für den Einzug der deutschen Truppen in Berlin, am 16. Juni 1871, betheiligte sich Werner an der Ausschmückung der Siegesstrasse durch die vorstehende Composition, welche auf einem der über der Strasse aufgehängten Velarien den Kampf und Sieg des deutschen Heeres darstellte. Das 15' hohe und 20' breite, mit Wasserfarben auf Segeltuch gemalte Bild war an zwei Säulen befestigt, welche auf ihren Kapitälen Siegesgöttinnen trugen. Der Darstellung ist in dämonisch fesselnder Weise ein poetisches Element beigemischt, welches den unmittelbar aus der Gegenwart geschöpften Realismus in seiner Wirkung durchaus nicht abschwächt, sondern den in ihm steckenden Geist entbindet. Die Götter des Kriegs, ihre Adler voran, walten über den im brausenden Siegeslauf daherstürmenden Streitern; am Boden rechts, hinter dem Schlachtrosse des Feldherrn, liegt die Jammergestalt des seiner Würde entkleideten Imperators. Oben und in der Mitte des unteren Randes stehen die Worte, mit denen der Kriegsfürst der Deutschen in den Kampf gezogen war. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Die Jagd nach dem Glück, von Rudolph Henneberg.** — Der Meister dieses Bildes (1826—76) nimmt besonders durch zwei seiner grösseren Compositionen von phantastisch märchenhaftem Charakter und eigenthümlich poetischem Reiz der Farbe unser Interesse in Anspruch, durch den „Wilden Jäger“ und die „Jagd nach dem Glück“. Das erstere Bild befindet sich im Privatbesitze zu Paris, wo Henneberg zehn seiner Studienjahre verlebte, und in kleinerer Wiederholung in der Schack'schen Galerie zu München. Das zweite, welches wir hier vorführen, gehört seit 1868 der Berliner National-Galerie. Es zeigt uns einen Junker in der Tracht des 16. Jahrhunderts, der gefolgt von dem Tode, über die zu Boden getretene Gestalt seines guten Genius hinweg auf abgemagertem Pferde dem Phantom des Glücks nachjagt. Ihre Reize enthüllend, schwebt Fortuna, mit einer Krone in der Hand, vor dem Blindrasenden dahin, der im nächsten Augenblick von dem immer schmaler werdenden Steg in die Tiefe stürzen wird. — Nach einer Photographie.

Tafel 148.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE HISTORIENMALEREI.

Fig. 1. **Washington's Uebergang über den Delaware, von Emanuel Leutze.** — Die moderne realistische Historienmalerei Deutschlands fand einen ihrer ersten und glücklichsten Vertreter in Emanuel Leutze (1816 bis 1868), dessen Uebergang Washington's über den Delaware als ein mustergiltiges Beispiel für die Behandlung solcher Stoffe durch die Malerei zu betrachten ist. Der Künstler hat dem gewagten Handstreich des amerikanischen Helden, der mit seiner todesmuthigen Schaar von Kriegern

und Bootsleuten sich durch das Treibeis des Stromes Bahn bricht, durch die geschickte Composition, durch die Spannung und Bewegung aller Figuren, aus deren Mitte der Feldherr hoch emporragt, endlich durch die charakteristische Behandlung des Costüms und die stimmungsvolle Landschaft den Stempel eines weltgeschichtlichen Ereignisses aufzuprägen gewusst. Das Bild wurde von dem Meister zwei Mal gemalt: das erste Exemplar, 1852 in Berlin ausgestellt, befindet sich in der Kunsthalle zu Bremen; das andere kam nach Amerika, der zweiten Heimath des in Deutschland geborenen, aber in Philadelphia erzogenen Künstlers, der nach langjähriger Wirksamkeit in Düsseldorf 1859 wieder nach den Vereinigten Staaten zurückkehrte und dort gestorben ist. — Nach dem Stich von Girardet.

Fig. 2. **Seni an der Leiche Wallenstein's, von Karl v. Piloty.** — Mehr von der Seite der äusseren Erscheinung und in stark subjectiv gefärbter Weise pflegt Karl v. Piloty (geb. 1826), der bedeutendste Lehrer und seit 1874 Director der Münchener Akademie, die historischen Vorgänge aufzufassen. Er hat sich von den modernen Belgiern und Franzosen eine virtuose Technik der Stoffmalerei angeeignet und bringt diese gern in einen pikanten Gegensatz zu dem melancholischen Ernst der von ihm dargestellten Situationen. So in dem vorgeführten Bilde des an der Leiche Wallenstein's in Meditation versunkenen Seni, mit welchem der Meister 1855 seinen ersten grossen Erfolg erzielte. Das Bild gehört zu den Zierden der neuen Pinakothek in München. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Luther's Einzug in Worms, von Gustav Spangenberg.** — In jüngster Zeit hat der historische Realismus namentlich durch das eingehende Detailstudium des Costüms, der Bauweise und des ganzen Lebens der Vergangenheit an Fülle des Stoffs bedeutend gewonnen, dabei aber oft das Episodische mit dem wirklich bedeutenden verwechselt. Ein reiches und fesselndes Bild dieser Art, aber von mehr genrehaft volksthümlichem als eigentlich historischem Interesse, ist der hier mitgetheilte Einzug Luther's von Gustav Spangenberg in Berlin (geb. 1828). Wir sehen Luther, in einem offenen Reisewagen neben seinem Freunde Justus Jonas sitzend, von Reisigen gefolgt und umringt von einer jubelnden Menge in die Stadt einziehen. Das Werk zeugt in seiner strengen Zeichnung und kraftvollen gediegenen Farbe von dem ernsten Studium, welches der Meister dem Leben und der Kunst der geschilderten Epoche gewidmet hat. Spangenberg malte das Bild 1872 im Auftrage der Verbindung für historische Kunst. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Der Bau der Pyramiden, von Gustav Richter.** — Eine besondere Gruppe unter den historischen Realisten bilden die Orientmaler, welche den von der Geschichte oder der biblischen Legende gebotenen Stoff durch den farbigen und fremdartigen Reiz einer dem heutigen Orient entlehnten Darstellung zu beleben suchen. Einige Werke des besonders als Bildnissmaler hoch geschätzten Gustav Richter (geb. 1823) gehören in diese Kategorie, vornehmlich das grosse hier mitgetheilte Oelgemälde des Baues der Pyramiden im Maximilianeum zu München. Das im Jahre 1872 zuerst in Berlin ausgestellte Bild fesselt besonders durch die Fülle lebensvoller Einzelgestalten, welche der Künstler in der reichen Mannigfaltigkeit ihrer Typen und Farben uns vorführt. Ein Besuch des ägyptischen Königspaares auf der Baustätte gibt der Handlung erhöhten Reiz. Weniger glücklich ist das Bild in der Gesammtwirkung, welche an Einheitlichkeit manches zu wünschen übrig lässt. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Kreuzigung Christi, von Eduard v. Gebhardt.** — Der Meister dieses Bildes, 1838 in Estland geboren und in Petersburg, Carlsruhe und Düsseldorf gebildet, hat der biblischen Historienmalerei durch innigen Anschluss an die altflandrischen und spanischen Realisten einen neuen

Reiz abzugewinnen gewusst und einzelne Werke von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks und der Charakteristik hervorgebracht. Wir nennen den Einzug in Jerusalem (1863), die Erweckung von Jaïri Töchterlein (1864), das Abendmahl (1870), die Kreuzigung (1866 und 1873), deren letztere Fassung wir hier wiedergeben. Das Bild erweckt durch manche archaistischen Aeusserlichkeiten die Erinnerung an den Stil der alten Flandrer, fesselt uns aber besonders durch die Treue und Schlichtheit in der Wiedergabe moderner nordischer Volkstypen, welche den biblischen Vorgang dem unmittelbaren Verständniss der Gegenwart erschliessen. Das Gemälde befindet sich in der Kunsthalle zu Hamburg. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Stephan Bathori vor Pskow, von Jan Matejko.** — Eines der eigenartigsten und fruchtbarsten Talente unter den jüngeren Historienmalern Oesterreichs ist der Pole Jan Matejko (geb. 1838), gegenwärtig Director der Kunstschule in Krakau. Er stellt ausschliesslich Gegenstände aus der Specialgeschichte Polens mit grosser, oft leidenschaftlicher Energie der Auffassung und scharfer Charakteristik dar und beherrscht auch den äusserlichen Apparat des Historienmalers mit seltener Meisterschaft. Seinen Bildern fehlt es jedoch meistens an malerischer Haltung und jener wahren Grösse des Stils, die nur bei völlig tendenzfreier Auffassung der Geschichte erreichbar ist. Wir geben sein 1872 vollendetes umfangreiches Bild, welches den siegreichen König von Polen Stephan Bathori im Feldlager vor Pskow, umgeben von den Grossen seines Reiches zeigt, wie er die Abgesandten des Czaren Iwan Wassiljewitsch empfängt. In hündischer Furcht erniedrigen sie sich vor ihm und nur den Einflüsterungen des Jesuiten Possevini gelingt es, einer nochmaligen Abweisung der schon zweimal fruchtlos Erschienenen vorzubeugen. Das Bild gibt den Vorgang mit allem Aufwande technischer Mittel in anschaulicher, jedoch mehr äusserlich blendender als geistig bedeutender Weise wieder. — Nach einer Photographie.

Tafel 149.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE HISTORIENMALEREI.

Fig. 1. **Faust und Wagner, von Victor Müller.** — Die jüngste Generation der deutschen Historienmaler huldigt vorzugsweise coloristischen Principien. Der Anstoss dazu ging von Frankreich aus, wo früher als in den deutschen Kunstschulen die Freude an der rein malerischen Erscheinung wieder erwachte und der malerische Idealismus den plastischen verdrängte. Einer der begabtesten Führer dieser bei uns erst in den sechziger Jahren zum energischen Durchbruch gekommenen Bewegung war der früh verstorbene Victor Müller aus Frankfurt a. M. (1829—71), der Schöpfer des hier mitgetheilten, durch stimmungsvolles Colorit ausgezeichneten Bildes. Es ist Faust's und Wagner's Abendspaziergang; wir glauben den Ersteren zu hören, wie er, auf den geheimnissvollen Pudel deutend, sagt:

> „Mir scheint es, dass er magisch leise Schlingen
> Zu künft'gem Band um unsre Füsse zieht.“

Vornehmlich war es der Einfluss Couture's, durch welchen Müller und die ihm Gleichgesinnten auf die neue malerische Bahn gelenkt wurden. — Nach der Radirung von J. Klaus, Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1874.

Fig. 2. **Odysseus und Leukothea, von August von Heyden.** — Auch dieser Künstler (geb. in Breslau 1827) hat von der französischen

Schule, speciell von Gleyre und Couture, bestimmende Impulse empfangen, verband aber damit ein eingehendes Studium der monumentalen Kunst Italiens und bewährte sich auf dem Gebiete der Wandmalerei, wie in andern Zweigen der Kunst, als ein phantasievoller Meister von frischem und energischem Farbensinn. Wir geben von ihm das Bild der Meeresgöttin Ino Leukothea, wie sie, gebettet in eine Woge des tief aufrauschenden Meeres, dem schiffbrüchigen Odysseus als Retterin erscheint. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Marionetten, von Ernst Stückelberg.** — Ein Schüler von Gleyre und Delaroche, Louis Hamon, ist als der Begründer des antikisirenden Genre's zu betrachten, welches durch den Schweizer Ernst Stückelberg (geb. 1831) seine weitere Pflege gefunden hat. Die heitere Seite des antiken Lebens, Tanz und Scherz, die Anmuth spielender Kinder oder die eben erblühende Schönheit der Jugend werden in diesen Bildern, oft nicht ohne einen gewissen modernen Reiz, in geschmackvoller Behandlung vorgeführt. Das gewählte Beispiel gibt davon eine charakteristische Anschauung. Das Bild befindet sich im Baseler Museum. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Die Erstürmung von Mölk, von Karl Blaas.** — Mit streng historischem Realismus und dramatischer Lebendigkeit verbindet sich die malerische Tendenz in den Werken von Karl Blaas (geb. zu Nauders in Tirol 1815), aus dessen umfassendem Freskencyclus im Waffenmuseum des Wiener Arsenals wir ein Stück des Kuppelfrieses entlehnen. Es ist die Erstürmung von Mölk durch Leopold den Erlauchten, eine der vier Compositionen aus der Geschichte der Babenberger. Frische, kräftige Farbe und eine sehr geschickte Handhabung der Freskotechnik sind allen diesen lebendig bewegten Darstellungen nachzurühmen. — Nach der Farbenskizze.

Fig. 5. **Ein Gruss, von Gabriel Max.** — Ein feiner Poet der Farbe, nur leider in seiner Stoffwahl meistens durch eine Sucht nach Gegenständen von eigenem Haut-goût geleitet, ist der als Sohn des oben (Taf. 116, Fig. 8 und 9) repräsentirten Bildhauers 1840 in Prag geborene Gabriel Max. Er hat seine Motive wiederholt aus dem Kreise der christlichen Martyrerlegende geschöpft, in deren Atmosphäre nicht selten Grausamkeit und Wollust sich mit den zarten Regungen des Seelenlebens mischen. Das ausgewählte Bild lässt uns in einen Löwenzwinger schauen, in den ein schönes junges Weib hinausgestossen ist. Eben drängen sich die Bestien dräuend an sie heran: da fällt von oben eine Rose herab und der emporgerichtete Blick des Mädchens dankt dem Sender des Liebesgrusses. Ein zartes, duftiges Colorit, das oft, wie in dem hier vorgeführten Werke, zu der grausigen Spannung der Situation im entschiedensten Gegensatze steht, charakterisirt alle Bilder des hochbegabten Meisters. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Venetianische Balkonscene, von Karl Becker.** — Den sonnigen Glanz und die farbige Pracht des Lebens im Zeitalter der Renaissance schildern zahlreiche Bilder des trefflichen Karl Becker (geb. in Berlin 1820). Wir geben als Beispiel eine lebensvolle Gruppe aus der vornehmen Welt des alten Venedig, dem der Künstler mit Vorliebe seine Stoffe entlehnt. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Moderne Amoretten, von Hans Makart.** — Das weitaus bedeutendste Talent unter den jüngeren deutschen Coloristen ist der 1840 in Salzburg geborene Hans Makart, K. Piloty's berühmtester Schüler. Seine Begabung hat insofern einen an die alten Meister erinnernden Zug, als sie über die engen Grenzen der Malerei hinaus auf eine Umgestaltung der gesammten bildenden und decorativen Künste im malerischen Sinne hin-

drängt. Es waren nicht Einzelbilder, sondern Entwürfe zu ganzen Wand- oder Deckendecorationen, durch deren phantasievolle, durch glänzendes Colorit und geistreich erfundenes Detail bestechende Erscheinung Makart seine ersten grossen Erfolge erzielte. Wir haben davon ein Beispiel ausgewählt in den „Modernen Amoretten", mit denen Makart in Wien, seinem jetzigen Wohnsitz, 1868 debütirte. Es ist der Entwurf zu einem Wandschmuck mit reicher Boiserie, in deren Felder Gruppenbilder spielender und tanzender Kinder, Stillleben und Ornamente auf Goldgrund gemalt sind. Der Typus der Mädchengestalten ist nicht frei von jenem koketten Reiz, der den Kinderbildern der französischen Modemaler des vorigen Jahrhunderts einen so bedenklichen Beigeschmack verleiht. Das Colorit entbehrt bei allem Glanz und aller Tiefe doch vielfach der gesunden und natürlichen Kraft, namentlich in den Fleischtheilen, welche oft unangenehm fahl und blutlos erscheinen. Aber dem Ganzen ist der Eindruck einer höchst originellen und fesselnden Inspiration und das Verdienst nicht abzusprechen, die deutsche Malerei auf neue Bahnen hingelenkt zu haben. Durch manche seiner späteren Compositionen, vor Allem durch die „Sieben Todsünden" (1869) hat Makart bei den ernsten Betrachtern Anstoss erregt, nicht nur wegen des höchst schlüpfrigen Gegenstandes, sondern auch weil die Ausführung eine äusserst nachlässige war. Unter den grösseren Werken des Künstlers aus den letzten Jahren erwähnen wir noch die „Catharina Cornaro" (Berliner Nationalgalerie) und den 1878 in Paris prämiirten „Einzug Karl's V. in Antwerpen". — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Flamingojagd, von Johann Canon.** — Dieser geistvolle Künstler, dessen Familienname A. von Straschiripka lautet, geb. in Wien 1829, hat sich vornehmlich durch das Studium der alten Meister zu einem der tüchtigsten Coloristen unserer Zeit herangebildet. Er ist ein beliebter Bildnissmaler und hat eine grosse Anzahl historischer und genreartiger Compositionen, besonders für decorative Zwecke geschaffen, welche von der Beweglichkeit seines Talents Zeugniss ablegen. Von einer seiner vielen Reisen brachte Canon, der ein leidenschaftlicher Jäger ist, das Motiv zu der hier vorgeführten Flamingojagd heim, auf der er sich selbst im Hintergrunde links portraitirt hat. — Nach der Radirung von J. Klaus, Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1873.

Fig. 9. **Mittelgruppe aus dem Dresdener Theatervorhang, von Ferdinand Keller.** — Als ein Schüler Canon's und Geistesverwandter Makart's gehört Ferdinand Keller, geb. 1842 in Carlsruhe, an diese Stelle. Auch er hat auf grossen Reisen durch ein umfassendes Studium der tropischen Natur seine Anschauungen bereichert und aus den alten Meistern für seine brillante Maltechnik die Richtschnur gewonnen. Wir geben zu seiner Charakteristik das Mittelstück aus dem Entwurfe für den Vorhang des neuen Dresdener Hoftheaters, der bei der Concurrenz den Preis erhielt und damals von Vielen für ein Werk Makart's gehalten wurde. Es ist die Phantasie auf dem Thron, umgeben von den Genien und Allegorien der im Drama vereinigten Künste. Reichthum der Erfindung, Pracht und Harmonie der Farbenwirkung zeichnen das Bild aus. — Nach einer Photographie.

Tafel 150.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE GENREMALEREI.

Fig. 1. **Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen, von Ludwig Knaus.** — Die Genremalerei bildet ohne Widerspruch eine der stärksten und liebenswürdigsten Seiten unserer modernen deutschen Kunst.

Ihre Blüthe ist vor Allem der gesunden Grundlage zu danken, die sie sich durch den innigen Anschluss an das Volksleben und das Volksgemüth zu erhalten gewusst hat. Das Hauptverdienst in dieser Richtung gebührt Ludwig Knaus (geb. 1829), dem poesievollen und feinsinnigen Darsteller des Bauernlebens und der Kinderwelt. Wir geben von ihm das in zwei Versionen von ihm gemalte Kinderfest, das in ebenso launiger wie malerisch reizender Weise den Spruch: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" illustrirt. Der Beschauer sieht sich in die Rococozeit versetzt, in einen weiten Obstgarten bei einer süddeutschen Stadt. Gross und Klein sind an langen Tischen zum Schmause versammelt: rückwärts die Alten und die erwachsenen Kinder, vorne die Kleinen mit ihren Gespielen, Katze und Hund. Das Bild ist von einem unerschöpflichen Reichthum dem Leben abgelauschter Details und von fein abgewogener malerischer Haltung. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Am Krankenbett, von Benjamin Vautier.** — Unter den Rivalen des vorgenannten Meisters ist zunächst Benjamin Vautier zu nennen, ein geborener Waadtländer (1829 geb.), aber wie Knaus der Düsseldorfer Schule angehörig. Auch seine Domäne ist vorzugsweise die Bauernwelt, deren Wesen und Empfinden er uns durch edle Auffassung und sanft gestimmte Farbe von der idealen Seite zu schildern weiss. Sowohl heitere Scenen voll schalkischen Humors als ernste Trauerklänge aus dem Familienleben ziehen in seinen Bildern an uns vorüber. Wir wählen ein ergreifendes Beispiel der letzteren Art in dem am Krankenbette der Frau kummervoll dasitzenden Bauer mit dem Kindchen auf dem Schooss, das arglos in den Armen des Vaters entschlummert ist. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Menagerie, von Paul Meyerheim.** — Als eines der beweglichsten und bestgeschulten Talente der jüngeren Generation ist Paul Friedrich Meyerheim (geb. 1842), der zweite Sohn und Schüler des oben (Taf. 124, Fig. 9) charakterisirten trefflichen Genremalers, hier einzureihen. Ein Freund der Thierwelt seit seiner Kinderzeit, hat er in seinen theils der Wirklichkeit, theils der Märchenpoesie angehörigen Bildern mit Vorliebe den Menschen in seinem Verkehre mit dem Thier darzustellen gesucht. Ein charakteristisches Beispiel der ersteren Art gibt unser meisterhaft ausgeführtes Bild, mit welchem der junge Künstler zuerst in Berlin 1864, dann in Paris und an anderen Orten einen durchschlagenden Erfolg erzielte. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Vor dem Pantheon, von Wilhelm Riefstahl.** — Die Hauptstärke dieses ausgezeichneten Künstlers (geb. 1827) beruht in der stimmungsvollen Harmonie von Natur und Menschenwelt, welche in seinen Bildern waltet. An die Stelle der Natur kann dann auch die Denkmälerwelt, gleichsam als eine zweite Naturumgebung treten, und der Meister schildert uns z. B. in dem vorstehenden Bilde den weihevollen Einklang zwischen einem Stück dahinrauschender Vergänglichkeit und einem Denkmal der Vergangenheit, das wie ein ernstes Götterantlitz auf das Leben und Sterben des Tags herabschaut. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Die Ringer, von Franz Defregger.** — Ein urkräftiges Talent von dramatischer Lebendigkeit ist der Tiroler Franz Defregger (geb. 1835), ein Schüler Piloty's. Er schildert vorzugsweise die Bauernwelt seines Heimathlandes, sowohl in ihren historischen Erinnerungen (Hofer, Speckbacher u. s. w.), als in ihren kernigen Gebräuchen, Sitten und Lebensweisen. Das mitgetheilte Bild des Bauernringkampfs führt uns den Künstler in seiner vollen Bedeutung vor Augen. Der Vorgang ist im Momente der höchsten Spannung dargestellt: die Ringer stehen sich in gebückt lauernder Haltung gegenüber, wartend, bis Einer dem andern die erspähte Blösse

gibt. Alt und Jung, Männer und Weiber schauen der Scene mit banger Erwartung, mit Neugier und Sachverständniss zu, eine ganze Scala von Volkstypen, Charakteren und Stimmungen repräsentirend, in deren treuer und feiner Wiedergabe der Meister unter den Modernen seines Gleichen sucht. — Nach der Radirung von W. Unger.

Fig. 6. **Der Spaziergang, von Arthur v. Ramberg.** — Arthur von Ramberg (1815—75), ein geborener Wiener, der aber durch seine Entwickelung und Blüthe München angehört, verdankt seinen Ruhm vorzugsweise den reizvollen Illustrationen deutscher Dichter, unter denen die Bilder zu Goethe's Hermann und Dorothea geradezu classisch genannt werden dürfen. Bei aller Versenkung in den Geist des Gedichtes haben Ramberg's Compositionen doch einen eigenthümlich modernen Zug, und dieses Moderne im besten Sinne des Wortes, gepaart mit naiver Sinnlichkeit, Humor und feingebildetem Schönheitssinn, bildet auch den Hauptreiz in des Meisters Genrebildern, von denen wir hier ein Beispiel geben. Der lustige Gegensatz zwischen den fröhlichen Bauernkindern, die sich in Gottes freier Natur herumtummeln, und den zwei Söhnchen vornehmer Eltern, die der steife Herr Candidat in den Schranken der Wohlerzogenheit hält, kann nicht leicht ansprechender geschildert werden. — Nach dem Stich von C. Geyer, Münchener Kunstvereinsblatt, 1859.

Fig. 7. **Die überfallene Feldpost, von C. A. Pettenkofen.** — Unter den österreichischen Genremalern der auf Waldmüller folgenden Generation ist C. Aug. Pettenkofen (geb. in Wien 1821) unstreitig der bedeutendste. Seine Specialität ist das Leben der braunen Söhne der ungarischen Steppe, das Treiben der Bauern, Zigeuner und Soldaten in Frieden und Krieg. Vor Allem den kleinen Krieg mit seinen Schrecknissen und seiner Wildheit hat er in lebensvollen Darstellungen geschildert und dem grossartigen Naturleben der Puszta manchen tief empfundenen Klang abgelauscht. Seine Gemälde sind von fesselnder Wahrheit und Feinheit des Colorits. Auch als Lithograph leistete Pettenkofen höchst Ausgezeichnetes. Wir wählen aus seinen Steinzeichnungen eigener Composition das vorstehende Beispiel, die Schilderung eines räuberischen Ueberfalls, in deren dramatischer Lebendigkeit das Talent des Künstlers auf charakteristische Weise sich manifestirt. — Nach der Original-Lithographie.

Fig. 8. **Beichtende, von L. Passini.** — Eine Specialität als Aquarellmaler, vornehmlich von Scenen aus dem römischen und venetianischen Leben der Gegenwart, ist der ebenfalls in Wien 1832 geborene Ludwig Passini. Seine Haupterfolge hat er einigen Bildern zu verdanken, welche die Geistlichkeit bei ihren kirchlichen Functionen schildern. Nicht selten sind diese lebensvoll und frisch gemalten Scenen mit einem feinen Humor gewürzt, immer von wahrer und edler Empfindung durchdrungen, wie z. B. das vorgeführte Bild der Beichtenden, das uns die mannigfachen Stimmungen der geistlichen Trost Suchenden lebendig vor die Seele führt. — Nach der Radirung von W. Unger, im Album der Gesellschaft f. vervielf. Kunst, 1873.

Fig. 9. **Nachtschwärmer, von Mich. Muncacsy.** — Die junge Künstlerwelt Ungarns repräsentiren wir schliesslich durch den 1844 geborenen, früh zu gerechtem Ruhm gelangten Michael Muncacsy. Der in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsene, vornehmlich in München und Düsseldorf gebildete Künstler lebt gegenwärtig in Paris und hat sich namentlich die Schilderung der Nachtseite des Lebens, die Welt der Hallunken und Verbrecher, zum Lieblingsfelde seiner Thätigkeit auserkoren. Auch in der Farbe ist er mit Vorliebe den düsteren und grauen Tönen zugethan, versteht sie aber zu feiner und edler Wirkung zusammen zu stimmen. Die vorgeführte Episode aus dem Leben zweier Vagabunden zeigt uns den Künstler in der ganzen Kraft seiner lebensvollen Charakteristik. — Nach einer Photographie.

Tafel 151.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE LANDSCHAFTS- UND THIERMALEREI.

Fig. 1. **Auf der Alm, von A. Braith.** — Das Thierbild hat sich in der modernen Kunst sowohl im Anschluss an die Stimmungslandschaft als auch durch selbstständiges Erfassen und eindringendes Studium der Thiernatur zu einer bedeutenden Stellung emporgearbeitet. Unter den jüngeren Vertretern des Fachs in Deutschland nennen wir zunächst Anton Braith (geb. in Biberach 1836), dessen Entwickelung vornehmlich der Münchener Schule angehört. Markvolle Darstellung und schlichte Naturtreue zeichnen seine Bilder aus. Vor Allem ist er ein meisterhafter Schilderer des Weideviehs in seiner stillen Beschaulichkeit. Unsere Abbildung gibt davon ein Beispiel, soweit es die Reproductionsmittel gestatten, die für Bilder aus dem Naturleben weniger zureichend sind. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Landschaft bei München, von Eduard Schleich.** — Die Stadt Karl Rottmann's, des bedeutendsten Stilisten der deutschen Landschaftsmalerei, hat in jüngster Zeit auch für das landschaftliche Stimmungsbild einen Hauptvertreter gestellt, in Eduard Schleich (1817—74), der für seine Richtung in der weiten bayrischen Hochebene bei München und Dachau die ihm zusagendsten Motive fand. Wir geben ein Beispiel davon in der vorstehenden Landschaft aus der Umgebung bei München, wie sie Schleich in dem reichen Wechsel ihrer Luft- und Lichterscheinungen mannigfach und stets geistvoll zu schildern verstand. Durch die Allee von alten Bäumen, die sich im Bogen gegen die Ferne zieht, verstärkt der Künstler auf poetische Weise den Eindruck der Weite und Erhabenheit, den der Ausblick in die Ebene hervorruft. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Ungarische Rosshirten, von T. Schmitson.** — Dem Bukoliker Braith stellen wir in Teutwart Schmitson (1830—63) einen leidenschaftlichen Dramatiker des Thierlebens zur Seite, der vornehmlich das Pferd der Puszta in seiner feurigen Wildheit lebensvoll wiederzugeben verstand. Mit Vorliebe führt er uns in schwierigen Stellungen und Verkürzungen scheuende, in Rudeln dahinjagende oder von den braunen Söhnen der Steppe eingefangene Pferde auf immer neue und fesselnde Weise vor. Das mitgetheilte Bild ist ein charakteristisches Beispiel seiner Compositions- und Darstellungsweise. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Nausikaa, von Friedr. Preller.** — Die Repräsentation des berühmten Weimarer Meisters würde lückenhaft geblieben sein, wenn wir dem früher (Taf. 133, Fig. 6) vorgeführten Bilde nicht noch eine seiner Odysseelandschaften hinzufügen würden, in denen Preller (gest. 1878) das Hauptwerk seines Lebens uns hinterlassen hat. Wir wählen die Scene der Begegnung des Odysseus mit der Tochter des Phäakenkönigs Alkinoos, Nausikaa (Odyssee VI, 127 ff.). Der heroische Stil von Preller's Naturanschauung, seine Fähigkeit, Landschaft und Figuren zu einem Gesammtbilde zu verschmelzen, das dem Phantasieeindruck der Dichtung adäquat erscheint, kommen hier zur vollen Geltung. Preller hat die Bilder zur Odyssee zuerst im Härtel'schen Hause zu Leipzig und später in erweiterter und theilweise veränderter Gestalt in der Loggia des Museums zu Weimar als Wandschmuck ausgeführt. Die letztere Bilderfolge erscheint gegenwärtig bei Fr. Bruckmann in München in Farbendruck und liegt den Holzschnitt-Illustrationen zu Grunde, mit welchen die von A. Dürr in Leipzig publicirte Vossische Uebersetzung der Odyssee geziert ist. Die Cartons zu den

Weimarer Wandbildern besitzt das Leipziger Museum. — Nach dem Holzschnitt, Homer's Odyssee, Leipzig 1872, S. 74.

Fig. 5. **Mahamalaipur, von Jos. Selleny.** — Eine beträchtliche Erweiterung des landschaftlichen Stoffkreises brachten uns die vorwiegend im Dienste der Naturwissenschaft ausgeführten Weltreisen. Josef Selleny (1824—75) nahm an einer solchen Expedition Theil, nämlich an der in den Jahren 1857—59 ausgeführten Reise der österreichischen Fregatte Novara, und fand dadurch reiche Nahrung für sein bedeutendes Talent, welches im scharfen Erfassen der charakteristischen Naturformen in ihrer bunten Mannigfaltigkeit gipfelte. Leider war es dem Künstler nicht vergönnt, den Lieblingsplan seines Lebens, einen Cyclus von Charakterbildern der Erde, auf Grund seiner Studien auszuführen. Nur einzelne derselben legte er in grösseren Oelgemälden nieder, von denen wir in dem vorgeführten Bilde der Grottentempel von Mahamalaipur ein Beispiel geben. Mit der realistischen Schärfe der Detailmalerei verband Selleny eine grosse, von edlem Geschmack geleitete Auffassung. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Kühe an der Tränke, von Rud. Koller.** — Unter den modernen Thiermalern der Schweiz nimmt Rudolph Koller (geb. in Zürich 1828) die erste Stelle ein. Vor Allem weiss er die prächtigen Rinder und Kühe seines Heimathlandes mit unvergleichlicher Treue und Sicherheit zu schildern. Er führt sie uns, ohne vielen Aufwand gesuchter Naturschönheiten, in der Umgebung ihres Weideplatzes, auf der Alm, an der Tränke, gehütet von den Hirten oder Sennerinnen vor, in schlichter Derbheit, mit breitem, markigem Pinsel, oft wahre Prachtstücke ihrer Race. Wie unser Beispiel zeigt, empfindet man bei allen Bildern Koller's, dass sie unmittelbar aus der Anschauung der Natur hervorgegangen und von der tiefsten Kenntniss derselben getragen sind. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Indisches Dorf auf den Philippinen, von Ed. Hildebrandt.** — Eduard Hildebrandt (1817—68) war der bevorzugteste Repräsentant jener oben charakterisirten modernen Landschaftsgattung, welche in der Wiedergabe der Naturwunder aus fernen Ländern, vor Allem der tropischen Vegetation und der Beleuchtungsphänomene des Südens eine Bereicherung ihrer Darstellungsmittel fand. Sowohl in der unübersehbaren Fülle seiner Naturstudien, Zeichnungen und Aquarelle, als auch in zahlreichen, mit virtuosem Pinsel gemalten Oelbildern hat Hildebrandt seinen Beruf zu dieser Kunst der Weltpanoramen dargethan. Wir wählen ein Blatt aus seiner indischen Studienmappe, das uns eine Ansiedelung moderner Pfahlbauern in ihrer tropischen Umgebung vor Augen führt. — Nach dem Chromo-Facsimile von R. Steinbock und W. Loeillot, Hildebrandt's Aquarelle. Lief. II, Bl. 10.

Fig. 8. **Der Raub des Hylas, von Albert Zimmermann.** — Dieser Meister (geb. in Zittau 1808) hat als Lehrer an der Mailänder und Wiener Akademie wie als Künstler in mannigfachen Richtungen sein Talent bewährt. Aus seiner Schule sind eine Anzahl der tüchtigsten jüngeren Vertreter der landschaftlichen Stimmungsmalerei hervorgegangen. In seinen eigenen Schöpfungen verbindet Albert Zimmermann den classischen Sinn für Grösse und Einfachheit der Composition mit realistischer Treue in der Behandlung des Einzelnen. Ausser seinen Bildern mit mythologischer oder dichterischer Staffage, denen unser Beispiel angehört, hat er eine grosse Anzahl kleinerer Werke geschaffen, deren Hauptvorzug in der treuen und feinen Wiedergabe eines einfachen Motivs besteht. Das vorgeführte, im Jahre 1857 entstandene Bild mit der Staffage des Hylasraubes (Theokrit, Idyll 13) zeigt den Zusammenhang des Künstlers mit den deutschen Stilisten, einem Koch, Preller und Genelli. — Nach einer Photographie.

Fig. 9. **Rocca di Papa, von Oswald Achenbach.** — Wir beschliessen die Reihe der deutschen Landschaftsmaler mit dem virtuosen Schilderer der italienischen Natur und ihrer Beleuchtungswunder, Oswald Achenbach (geb. in Düsseldorf 1827). Das Land als den Schauplatz eines bewegten Volkslebens, die Gluth der südlichen Sonne, den Staub der Landstrassen und Städte, das Zwielicht der Dämmerung und den phantastischen Lichtschimmer nächtlicher Feste: Alles weiss er uns mit gleicher Meisterschaft und Naturtreue vorzuführen. Das mitgetheilte Bild gibt eine Ansicht des romantisch gelegenen Bergstädtchens Rocca di Papa am Abhange des Campo d'Annibale in der Nähe von Rom, dessen malerische Häusergruppen und Aussichtspunkte dem Künstler wiederholt Motive zu Gemälden dargeboten haben. — Nach einer Photographie.

Tafel 152.

FRANZÖSISCHE HISTORIENMALEREI.

Fig. 1 und 2. **Die h. Büsserinnen und die h. Doctoren, von Hipp. Flandrin.** — Zu den erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen französischen Malerei gehört eine Gruppe von Künstlern, welche die Formenwelt der idealistischen Schule mit christlichem Inhalte zu erfüllen und eine wahrhaft kirchliche Kunst von ebenso viel Empfindungstiefe wie reiner Schönheit zu schaffen wussten. Der bedeutendste Meister dieser Kategorie ist Hippolyte Flandrin (1809—64), ein Schüler von Ingres und älterer Bruder des oben (Taf. 135, Fig. 1) repräsentirten Landschaftsmalers. Als sein Hauptwerk dürfen wir die beiden grossen Gemäldefriese im Schiff der Kirche St. Vincent de Paul betrachten, von denen zwei Stücke in unseren Abbildungen wiedergegeben sind. Von links ziehen die h. Frauen, Jungfrauen, Märtyrerinnen und Büsserinnen (Fig. 1), von rechts die Apostel, Märtyrer, h. Bischöfe und Doctoren (Fig. 2) dem im Chore dargestellten Heiland entgegen: schön geordnete Gruppen in reliefartiger Aufeinanderfolge, alle von einer weihevollen Stimmung beseelt und doch jede lebendig und charaktervoll, ebenso edel in der Zeichnung wie zart in der Farbe, deren vornehme Wirkung durch Goldgrund noch gehoben wird. Die Ausführung fällt in die Jahre 1850—54. — Nach den Original-Lithographien des Meisters.

Fig. 3. **Der Tod des h. Franciscus von Assisi, von L. Bénouville.** — Auf das kirchliche Werk monumentalen Stiles lassen wir ein Oelgemälde von verwandter Grundstimmung folgen, in dem sterbenden h. Franciscus von Léon Bénouville (1821—59), einer Zierde der Luxembourg-Galerie. Wie ein getragener Accord, in dem Landschaft und Figuren zusammenstimmen, zieht der Ernst der Sterbestunde durch diese schlichte Composition. Das Colorit beherrscht ein kühles Grau, das mit dem Vorgange trefflich harmonirt. — J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei, S. 399.

Fig. 4. **Die Trennung der Apostel, von Ch. Gleyre.** — Nicht so einfach und wahr in Empfindung und Composition, sondern von einer mehr studirten Anordnung und etwas pathetisch im Ausdruck ist des französischen Schweizers Charles Gleyre (1807—74) durch Nachbildungen viel verbreitete Trennung der Apostel. Die Gruppe macht eine weniger bildmässige als plastische Wirkung und besonders die Bewegung der dem Kreuze zunächst sitzenden Hauptfigur ist geradezu theatralisch. Höchst gediegene Durchbildung des Einzelnen, vorzugsweise der Draperien, ist dem Bilde nachzurühmen. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Das verlorene Paradies, von Alex. Cabanel.** — Mehr Leben, aber auch mehr Sinnlichkeit, besitzen die Schöpfungen Alexandre Cabanel's (geb. 1823), unter dessen Gemälden biblischen Stoffes das für das Maximilianeum zu München gemalte Verlorene Paradies eines der bedeutendsten ist. Der nach antiken Zeustypen gebildete Jehova überrascht mit seinen Racheengeln das weinend und mürrisch im Vordergrunde gelagerte Menschenpaar. Empfindung und Ausdruck haben wenig Ansprechendes; auch die Farbe hat nur einen matten und süsslichen Reiz. Dagegen ist das tüchtige Studium des Modells besonders den beiden nackten Gestalten anzufühlen und in diesem energischen Anschluss an die Natur besteht das Gesunde in dieser neufranzösischen Kunst. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Der Schiffbruch der Meduse, von Th. Géricault.** — Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts haben wir hier nun noch das bahnbrechende Hauptwerk des Führers der modernen französischen Naturalisten, Théodore Géricault (1791—1824) nachzutragen. Das Bild verdankt seinen Ursprung dem Untergange der französischen Fregatte Meduse, dessen erschütternde Details die Gesellschaft in Schrecken setzte. Der Künstler führt uns den ergreifenden Vorgang mit der Lebendigkeit eines Augenzeugen vor und enthüllt in diesem Bilde der Aufregung und der Leidenschaft seine tiefe Kenntniss der menschlichen Natur in der reichsten Mannigfaltigkeit der Bewegungen und des Ausdrucks. Das zuerst im Salon von 1819 ausgestellte Bild befindet sich im Louvre. — J. Meyer, a. a. O., S. 184.

Fig. 7. **Die Verfallzeit der Römer, von Ch. Couture.** — Wie uns die Betrachtung der modernen deutschen Historienmalerei gezeigt hat, war es neben Delaroche vornehmlich Thomas Couture (geb. 1815), der einen weitgreifenden Einfluss auf die jüngere Generation ausübte. Er verdankt denselben, wie sein hier vorgeführtes Hauptwerk beweist, einestheils der Geschicklichkeit, mit welcher er die Mittel des malerischen Vortrags neu in Scene zu setzen verstand, anderntheils dem Raffinement in der Stoffwahl und dem lebendigen Naturalismus in der Durchbildung der Gestalten. Es ist in der That ein auch in der Entartung immer noch grosses und schönes Geschlecht, welches wir in dieser Orgie vor Augen haben. Das im Jahre 1847 vollendete Bild befindet sich im Luxembourg. — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Melpomene, von P. Baudry.** — Der beschränkte Raum gestattet uns leider nur die Reproduction dieser einzigen Figur aus dem glänzenden Gemäldecyclus, mit welchem Paul Baudry (geb. 1828) das Foyer der neuen Pariser Oper (Tafel 141, Fig. 3) geschmückt hat. Die Figur gehört zu den auf Goldgrund gemalten Kolossalgestalten der Musen, welche an den Gewölbezwickeln angebracht sind. Man ersieht immerhin auch aus diesen wenigen Linien die Freiheit und den etwas forcirten Reiz, womit Baudry seine Götter und Allegorien auszustatten weiss, um sie der modernen grossen Welt verständlich zu machen. — Nach einer Photographie.

Tafel 153.

FRANZÖSISCHE GENRE-, PORTRAIT- UND LANDSCHAFTSMALEREI.

Fig. 1. **Idylle, von J. J. Henner.** — Wenn wir schon in den französischen Historienbildern grossen Stils den Reiz des Nackten bisweilen mehr betont gefunden haben, als dies in der Natur des Stoffes begründet und der Würde der Kunst entsprechend war, so muss uns diese Richtung

auf das sinnlich Schöne geradezu bedenklich scheinen, wenn sie sich dessen Darstellung mit allem Raffinement der Technik zur alleinigen Aufgabe setzt. Eine Gruppe von Künstlern aus der Periode des zweiten Kaiserreichs, welche wir durch die Idylle von Jean Jacques Henner, einem geborenen Elsässer, repräsentiren, verfolgte diese Bahn und traf damit den raffinirten Geschmack gewisser vornehmer Kreise, die besonders an der nackten Vorführung halbwüchsiger oder eben erblühender Schönheit, wie sie Henner's Bild zeigt, Gefallen fanden. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Daphnis und Chloë, von Fr. L. Français.** — Die Entwickelung der modernen französischen Landschaft knüpft einestheils an die classischen Traditionen an, anderntheils basirt sie auf dem intimen Studium der Natur. Wir geben zunächst ein Werk der ersteren Richtung in der Landschaft von Fr. Louis Français (geb. 1814), einem Schüler Corot's (Taf. 135, Fig. 3). Das Bild ist mit den Gestalten von Daphnis und Chloë staffirt und schon dadurch angedeutet, dass es dem Künstler vor Allem um die Schilderung jener elegischen Stimmung zu thun war, in welcher die Sage von dem sicilischen Hirtenjüngling wurzelt. Diese Absicht spricht sich auch in der malerischen Haltung des Bildes aus, dem nur die etwas trockene, kühle Farbe Eintrag thut. Das Bild befindet sich im Luxembourg. Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Eichen, von Th. Rousseau.** — Einer der bedeutendsten unter den realistischen Erneuerern der französischen Landschaftsmalerei war Théodore Rousseau (1812—67), der Maler des Waldes und vor Allem der Eichen, der die Natur in ihrer einsamen Grösse und feierlichen Stille wie kein Zweiter unter den Modernen darzustellen wusste. Wir geben ein Beispiel aus dem von ihm mit Vorliebe behandelten Stoffkreise, zu dem der Wald von Fontainebleau, die Gegend um Barbizon, wo Rousseau lange Zeit wohnte und starb, die meisten Motive darboten. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Thiers, von Nélie Jacquemart.** — Die moderne französische Portraitmalerei repräsentiren wir zunächst durch das Bildniss des Präsidenten Thiers von Nélie Jacquemart (geb. 1845), welche vorzugsweise durch die ideale Charakteristik des berühmten Staatsmannes und Gelehrten den Beschauer fesselt. Nélie Jacquemart, eine Schülerin Léon Cogniet's (Taf. 130, Fig. 4), nimmt nicht nur durch die tüchtige Zeichnung und das geschmackvolle Arrangement ihrer Bilder, sondern auch durch deren rein malerische Qualitäten eine der ersten Stellen unter den Portraitmalern der Gegenwart ein. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **General Prim, von H. Regnault.** — Ein glänzendes Meteor am Himmel der modernen französischen Kunst war Henri Regnault, der am 19. Jan. 1871, 27 Jahre alt, in den Kämpfen vor Paris den Tod fand. Wir geben von ihm das Bildniss des spanischen Generals Juan Prim, welches der Künstler 1869 während seines Aufenthalts in Madrid ausführte, unter dem Eindrucke des Siegeseinzugs seines Helden, dem Regnault beigewohnt hatte. Das Bild gibt denn auch mehr als ein blosses Portrait, es ist eine Verherrlichung der republikanischen Sache, welcher der Künstler leidenschaftlich zugethan war. In dem derben, durchgeistigten Realismus der Darstellung erkennt man den Einfluss der altspanischen Meister, zu denen sich Regnault durch einen verwandten Zug in seiner Natur hingezogen fühlte. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Le coup de canon, von E. Pr. Berne-Bellecour.** — Dem letzten deutsch-französischen Kriege verdanken auf der Seite der Besiegten wie der Sieger unzählige Bilder aus dem Soldatenleben ihre Entstehung, von denen wir in der vorgeführten Darstellung ein besonders gelungenes Beispiel geben. Es handelt sich weder um ein blosses Erinnerungsbild von trockenem Realismus, noch um eine tendenziös gefärbte Kampfscene;

sondern ein glücklich gewählter Moment höchster Spannung ist hier mit solcher Meisterschaft wiedergegeben, dass der Betrachter unwillkürlich gefesselt werden muss. Offiziere und Soldaten verschiedener Waffen, jeder ein lebendiger Repräsentant seiner Gattung, spähen nach der Wirkung des eben gelösten Schusses aus. Die mit feinem Nebel erfüllte Luft charakterisirt den frostigen Spätherbsttag. Etienne Prosper Berne-Bellecour, der Maler des Bildes, hat sich auch durch geistreiche Scenen aus dem bürgerlichen Genre vortheilhaft bekannt gemacht. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Pollice verso, von J. L. Gérôme.** — Die Richtung auf das Grausame und stark Sinnliche hat in der modernen französischen Kunst der jüngsten Zeit neue Nahrung gewonnen durch die ebenso virtuose wie durch ihr archäologisches Wissen blendende Schilderung des Alterthums, wie sie von den sogenannten Neugriechen, und an ihrer Spitze von Jean Léon Gérôme (geb. 1824) cultivirt wird. Kein Stoff konnte dieser Malerei gelegener sein als die hier mitgetheilte Schlussscene eines Gladiatorenkampfes. Der Besiegte liegt am Boden, unter dem Fusstritt seines Gegners um Schonung flehend. Da werden tausend Hände mit gewendetem Daumen (pollice verso) ausgestreckt, als Zeichen, dass die Blutgier der Zuschauer noch nicht gestillt ist, und im nächsten Moment wird der Unglückliche unter dem Beifallklatschen der Menge verröcheln. Unter den zahlreichen Schilderungen verwandter Art, welchen Gérôme seinen Ruhm verdankt, sei hier nur noch eine hervorgehoben, welche die Begrüssung des Vitellius durch die in die Arena einziehenden Gladiatoren darstellt: „Ave Caesar Imperator, morituri te salutant". — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Wäscherinnen in der Bretagne, von J. A. Breton.** — Einen erquicklichen Gegensatz gegen die versteckte und geleckte Sinnlichkeit der Gemälde Gérôme's bilden die Werke des französischen Bauernmalers Jules Adolphe Breton (geb. 1827). Wie unser Beispiel zeigt, wählt er die Stoffe sich unmittelbar aus dem täglichen Leben des Volks und schildert dasselbe in seiner schlichten Zuständlichkeit oder eifrigen Thätigkeit lebendig und wahr, ohne Trivialität, nicht selten sogar umkleidet mit einer eigenen Würde und Poesie. Letztere wird namentlich getragen durch ein fein abgewogenes, mit dem Gegenstande harmonirendes Colorit, auf dessen Durchgeistigung der Künstler alle Sorgfalt zu verwenden pflegt. — Nach einer Photographie.

Tafel 154.

RUSSISCHE, NIEDERLÄNDISCHE, SKANDINAVISCHE, ENGLISCHE, SPANISCHE UND ITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die lebenden Fackeln des Nero, von H. Siemiradzki.** — Die letzte Tafel widmen wir den Kunstmächten zweiten Ranges auf dem Gebiete der modernen Malerei, zu denen trotz manches eigenartigen volksthümlichen Zuges auch Russland zu rechnen ist. Eines der bedeutendsten Talente, welche das Czarenreich in jüngster Zeit hervorgebracht hat, ist Henri Siemiradzki (geb. in Charkow 1843), ein Zögling der Petersburger und der Münchener Akademie, dessen hier vorgeführtes kolossales Bild im Jahre 1876 in Rom entstand und den Ruhm des Künstlers begründete. Siemiradzki ist zu der Wahl des Gegenstandes offenbar durch die Nero-Bilder eines Kaulbach und Piloty, sowie durch Gérôme's grauenvoll-virtuose Darstellungen aus dem Rom der Kaiserzeit inspirirt worden. Er gab jedoch seiner Composition ihren eigenen schauerlichen Reiz durch das in den Vordergrund gezogene Motiv der Christenverfolgung. Denn dem Tode ge-

weihte Christen sind die „lebenden Fackeln“, welche Nero sich und seinem Gefolge von Lustdirnen, Gladiatoren und Höflingen zur Augenweide auserkoren hat. Sie erscheinen Angesichts der neu eröffneten Gärten des Kaisers, von deren Terrasse der Hof dem Schauspiel zuschaut, hoch an eine Reihe von blumenumwundenen Pfählen angebunden, in Stroh eingewickelt und mit Pech bestrichen, und schon werden auf das vom Ceremonienmeister gegebene Zeichen die Brandfackeln erhoben, um die schreckliche Execution vorzunehmen. Der Contrast des in Pracht und Glanz herbeigeströmten Hofstaates gegen die armen Opfer ihres Glaubens ist mit aller in dem gewählten Momente liegenden Spannung zu ergreifendem Ausdrucke gebracht. Da und dort bricht eine Aeusserung von Mitgefühl und banger Ahnung des durch solchen Frevel heraufbeschworenen Verhängnisses aus der kalten, blutgierigen Menge hervor. Das gestaltenreiche Bild zeugt in allen Theilen von gewissenhaftem Studium und einer frischen, originellen Auffassung der Natur. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Malers Tod, von G. v. Rosen.** — Die schwedischen Künstler der Neuzeit pflegen in Paris ihre Studien zu machen oder schliessen sich doch mit Vorliebe französischen und belgischen Mustern an. Eine Ausnahme macht die in der vorliegenden Abbildung reproducirte Federzeichnung des Grafen Georg von Rosen, deren Vorbilder offenbar in Holbein’s und Rethel’s Todtentanz-Compositionen zu suchen sind. Graf Rosen, aus einem alten schwedischen Geschlechte stammend und als Künstler und Mensch in seinem Vaterlande hoch angesehen, darf im Uebrigen als ein Hauptvertreter jener modernen belgischen Richtung betrachtet werden, welche in Leys ihren Bahnbrecher verehrt. Er liebt es, das Volksleben seiner Heimath in Bildern darzustellen, welche durch Zeichnung und Costüm an die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts erinnern. — L. Dietrichson, a. a. O., 1875, S. 76.

Fig. 3. **Dürer in Brüssel, von H. Leys.** — Den eben genannten belgischen Meister, der als der Begründer jenes modernen Archaismus zu betrachten ist, Baron Henri Leys (1815—69), repräsentiren wir am besten durch eine seiner grossen Compositionen aus der Geschichte seines Vaterlandes, in denen er nicht nur das Thun und Treiben, sondern auch die künstlerische Ausdrucksweise der alten Zeit in ihrer malerischen Frische, doch auch mit ihren Härten wieder in’s Leben zu rufen suchte. Er ging dabei von der Anschauung aus, dass nur auf diese Weise eine objective Darstellung der Vergangenheit möglich sei. Unser Bild führt uns eine Scene aus den Festlichkeiten vor, welche 1520 zu Ehren Karl’s V. von der Stadt Brüssel veranstaltet wurden, und deren Zeuge der damals gerade in den Niederlanden reisende Dürer war. Wir sehen den Meister auf der Estrade rechts im Vordergrunde stehen, als aufmerksamen Betrachter des Zugs der Armbrust- und Bogenschützen, welcher sich eben durch die mit zahlreichem Volk besetzten Strassen hindurchbewegt. Die Darstellung gibt durch die scharfe Charakteristik und die höchst solide Durchbildung aller Figuren bis in’s kleinste Detail ein ungemein fesselndes Bild der alten Zeit. — Nach einer Photographie.

Fig. 4. **Der erste Sonnenstrahl, von Thomas Faed.** — Die oben gegebenen Anschauungen von der modernen englischen Kunst vervollständigen wir durch ein Bild eines der bedeutendsten lebenden schottischen Genremaler (geb. 1826), der besonders durch ergreifende Schilderungen des Volkscharakters und der Volkssitte des Hochlands berühmt geworden ist. Seine Hauptwerke, wie der „Letzte des Clans“ u. a. sind, weil nie gestochen, schwer zugänglich. Wir wählen ein Beispiel des naiven Genre’s in dem durch die Londoner akademische Ausstellung v. J. 1858 in weiteren Kreisen bekannt gewordenen „Ersten Sonnenstrahl“, einem Bilde von

schlichter Wahrheit der Conception und des Ausdrucks. In diesen anspruchslosen Schilderungen aus dem täglichen Leben bewährt die englische Schule bis auf die jüngste Zeit ihre eigenthümliche Kraft. — The Art Journal, 1862, S. 116.

Fig. 5. **Die Hochzeit, von M. Fortuny.** — Der geistvolle Naturalismus der altspanischen Malerei ist in einer Anzahl junger Talente unserer Tage, von denen der früh verstorbene Mariano Fortuny (1838—74) das bedeutendste war, wieder auferstanden. In der Wahl der Gegenstände und manchen Eigenheiten der Vortragsweise merkt man dieser Schule den Zusammenhang mit Frankreich an, aber die feine sarkastische, oft in sprudelndem Witz und reizvollen Pikanterien sich ergehende Auffassung ist echt spanisch. Mariano Fortuny (aus Reus in Catalonien gebürtig) empfing nach wechselvoll verbrachten Studienjahren sowohl von Meissonier und Gérôme als namentlich von den alten spanischen Meistern, einem Velazquez und Ribera, endlich auch von Goya seine Impulse und wusste sich in rascher Entwickelung zur Originalität und zu hoher Meisterschaft emporzuschwingen. Das erste Bild, mit welchem er sich einen europäischen Namen erwarb, war die im J. 1869 vollendete „Hochzeit in der Vicaria zu Madrid", welche wir den Lesern vorführen: eine figurenreiche Composition, in welcher die Vorgänge bei der Unterzeichnung des Heirathscontractes zwischen einem alten reichen Gecken und einem schönen armen Mädchen mit köstlichem Humor und ausserordentlicher malerischer Virtuosität geschildert werden. — Nach einer Photographie.

Fig. 6. **Der Tod des Imperators, von L. Alma Tadema.** — Auf der von Gérôme und Leys betretenen Bahn, jedoch mehr in dem archäologischen Sinne des Ersteren als mit dem Archaismus des Letzteren, bewegt sich der hochbegabte Niederländer Lourens Alma Tadema (geb. zu Dronryp in Westfriesland), dessen Schilderungen antiken Lebens geradezu wissenschaftlichen Werth beanspruchen dürfen, wegen der ungemeinen Treue und Detailkenntniss, die sie zur Schau tragen. In der neuesten Zeit hat der Künstler mit Vorliebe das Rom der Kaiserzeit zum Gegenstande seiner Bilder gewählt. Wir geben davon in der vorliegenden Abbildung ein Beispiel. In den besten seiner Werke erhebt sich Alma Tadema über den blossen Realismus der Detailschilderung zu wahrhaft malerischer Auffassung und Durchführung, so z. B. in dem 1874 in Berlin ausgestellten „Besuch im Laden eines altrömischen Bilderhändlers". — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Brüssel im Winter, von Ch. de Groux.** — Den Archaisten und Archäologen stellen wir in Charles de Groux (1825—70) den Hauptvertreter des modernen volksthümlichen Realismus in Belgien zur Seite, der vornehmlich das Leben der unteren Volksklassen seines Heimathlandes, oft nicht ohne einen Anhauch idealer Verklärung, trefflich zu schildern verstand. Die vorgeführte Strassenscene mit der Gruppe armer Leute, die sich am Rost zu wärmen kommen, gibt ein Beispiel von seiner oft rührenden Auffassung solcher Stoffe. Ausnahmsweise hat de Groux auch Gegenstände aus der Geschichte mit vielem Glück dargestellt. — Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Politische Kannegiesser, von W. Marstrand.** — Zu den eigenartigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren dänischen Malerei gehören die Genrebilder des früheren Directors der Kopenhagener Akademie, Wilhelm Marstrand (1810—73). Er hat vornehmlich Motive aus Holberg's Lustspielen zu sehr wirkungsvollen Bildern gestaltet, von denen sich mehrere in der k. Galerie zu Christiansborg befinden. Unser Beispiel gibt eine Scene aus dem „Politischen Kannegiesser", in der Marstrand's an Hogarth erinnernde Schärfe der Charakteristik und Zeichnung zu erkennen ist. — Nach einer Photographie.

Fig. 9. **Norwegische Bucht, von H. F. Gude.** — Die norwegischen Maler der Neuzeit, vornehmlich die Landschaftsmaler, haben stets mit der deutschen Kunst Fühlung behalten, so vor Allen Hans Friedrich Gude (geb. 1825 zu Christiania), der Schüler A. Achenbach's und J. W. Schirmer's und des Letzteren Nachfolger als Lehrer an der Kunstschule zu Carlsruhe. Seine Landschaften schildern meistens die Buchten und Seen seiner Heimath oder auch Deutschlands und Englands, und zwar mit besonderer Betonung der Licht- und Farbenphänomene, welche das Wechselspiel von Luft und Wasser hervorbringt. Namentlich die sonnendurchglänzte Trübe eines bedeckten Himmels, die Schwüle vor dem aufziehenden Gewitter, wie sie fahl und bleiern über einem Wasserspiegel lagert und ähnliche Stimmungsmotive weiss er in ebenso naturwahrer wie poetischer Weise zu behandeln. Unsere kleine Darstellung einer norwegischen Bucht mit ihrem eigenthümlichen Beleuchtungseffect mag davon eine Vorstellung geben. Einige Bilder Gude's wurden von seinem Landsmann A. Tidemand (Taf. 128. A, Fig. 6) staffirt. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 10. **Capitolo primo, von G. Induno.** — Wir beschliessen die Reihe unserer Darstellungen mit dem Werke eines trefflichen italienischen Genremalers, von dem einer seiner Landsleute sagte, er wisse von Greuze und Dorat alle gepuderten Grazien des vorigen Jahrhunderts zu entlehnen und sie mit der Leidenschaft unserer Zeit und mit der Anmuth seiner eigenen Empfindung zu verbinden. Gerolamo Induno (geb. 1827 zu Mailand) malte ausser den ansprechenden Bildern aus der Zopfzeit, von denen unser „Capitolo primo“ eine Anschauung gibt, besonders Motive aus der jüngsten politischen und kriegerischen Vergangenheit Italiens mit bedeutendem Erfolge. — L'Arte in Italia, 1873, S. 32.

Verzeichnisse.

Die erste, grössere Zahl zeigt die Tafel, die kleinere die Figur an.

I. Ortsverzeichniss.

A.

Aachen.
Kaiserkapelle 35, 3.
Aegina.
Tempeld.Minerva13,20.21.16,8.
Agrigent.
Tempel d. Jupiter Olympius 13, 4—9.
Akanthos.
Silbermünze 19, 14.
Alcala de Henares.
Kirche S. Ildefonso 86, 10.
Amiens.
Kathedrale 50, 5. 9. 50 A, 5. 60 A, 2.
Amman.
Tempelruine 31, 2.
Amphissa.
Thor 12, 8.
Amsterdam.
Museum 95A,6. 96, 2. 101A,1.7.
Rathhaus 91 A, 5. 93, 1—3.
Angers.
Kirche S. Martin 43, 4. 5.
Anglesea.
Röhrenbrücke 102, 7.
Angoulême.
Kathedrale 43, 2.
Antiquera.
Konischer Grabhügel 2, 1. 2.
Antwerpen.
Börse 51, 7.
Kathedrale 95, 3.
Museum 82 A, 8.
Arezzo.
Dom 61, 4.
Argos.
Statue des Polyclet 18, 1.
Ariccia.
Via Appia 28, 19.
Arles.
Kathedrale 43, 3.
Assisi.
KircheS.Francesco57,1.62,1.6.
Athen.
Attisch.Grabmonument17,14.
Denkmal des Lysikrates 15, 2—4. 18, 15.
Denkmald.Thrasyllus15,5—7.
Erechtheion 14, 9. 14. 15. 17, 13.
Parthenon 12, 21. 14, 13. 20. 17, 4—10.
Propyläen und Akropolis 14, 12. 13. 17. 17, 2.
Tempel der Nike Apteros 14, 1. 17, 12.
Tempel d. olymp.Zeus27,1—2.
Tempel des Theseus 14, 2. 3. 11. 18. 19. 17, 3.
Windethurm 15, 21—24.
Avila.
Kirche S. Vicente 43 A, 8.
Kathedrale 58 A, 8.
Avioth.
Kirchhofskapelle 50 A, 12. 13.

B.

Baden-Baden.
Trinkhalle 110, 6. 7.
Balbek.
Rundtempel 31, 8.
Sonnentempel 31, 5—7. 9. 12. 13.
Bamberg.
Dom 46, 10.
Barcelona.
Kathedrale 58 A, 3. 4.
S. Maria del Mar 58 A, 5.
Barneck.
Kirche 86, 6.
Basel.
Gemäldesammlung 84, 1. 3. 4.
Museum 149, 3.
St. Jacobs-Denkmal 144, 5.
Bassae.
Tempel des Apollo Epikurios 14, 4. 5. 7. 10. 16. 17, 11.
Batalha.
Klosterkirche 58, 5. 6.
Bayeux.
Kathedrale 43, 6. 7.
Belem.
Kirche 58 A, 12, 13.
Bergamo.
Kirche Sta. Giulia 41, 9.
Berlin.
Bauakadem. 108,1—3. 113,3. 4.
Bei Herrn C. Fiedler 143, 8.
Biblioth. d.Akadem.d.Künste 105, 3.
Bodencreditbank von Ende & Böckmann 139, 3.
Das neue Museum 108, 4—9. 125, 1.
Dorotheenstädt. Kirche103,8.
Kaiser-Passage 139, 5.
Kapelle d. Königl. Schlosses 120, 6.
Klosterkirche 56, 7.
Königliche Akademie 114, 5.
Königliche Bibliothek 49, 9.
Königl. Medaillensammlung 90, 12. 13.
Königl. Museum 102, 5. 114, 1. 9. 10. 120, 3.
Antiken-Galerie 18, 13. 20, 10. 11. 25, 5. 26, 5. 8. 21, 6.
Gemälde-Galerie 69, 6. 70, 6. 74, 8. 76, 6. 78, 2. 80, 10. 80 B, 1. 81, 4. 81 A, 1—5. 7. 95, 7. 8. 95 A, 1. 96, 4. 9. 10. 97, 8. 100, 3. 5. 101, 1. 2.
Königl. Schauspielhaus 102, 4. 113, 1. 2.
Königliches Schloss 91 A, 8. 93, 5. 6. 117, 9.
Lange Brücke 93, 4.
Marienkirche 99, 7.
Markuskirche 107, 4. 5.
Nationalgalerie 123, 5. 124, 2. 3. 128 A, 1. 3. 144, 1. 147, 3. 5.
Neue katholische Michaelskirche 107, 6—8.

Berlin.
Neue Kirche 91, 6.
Palais d. russisch. Gesandten 108, 1—20.
Petrikirche 107, 9. 10.
Platz am Opernhaus 113, 6.
Platz vor den Linden 113, 8.
Sammlung des Herrn Ravené 131, 3.
Sammlung des Kunstvereins 121, 2. 128 A, 2.
Schiller-Denkmal 143, 5.
Schlossbrücke 113, 10—13.
Thiergarten 114, 2.
Wohngebäude von F. Hitzig 108, 15—17.
Zeughaus 91 A, 7. 93, 7. 8.
Bethlehem.
Kirche des h. Grabes 34, 12.
Blaubeuren.
Klosterkirche 86, 1.
Bologna.
Kirche S. Domenico 48, 10.
Kirche S. Francesco 61, 2. 3.
Kirche S. Giacomo 41, 4.
Kirche S. Petronio 66, 11.
Museum 26, 4.
Oratorio della Vita 73, 4.
Bomarzo.
Unterirdische Gräber 24, 1. 17.
Boro Budor.
Tempel 11, 1.
Bourges.
Kathedrale 50, 4.
Braunschweig.
Galerie 101 A, 5.
Lessing-Statue 114, 3.
Brauweiler.
Abteikirche 49 A, 13. 14.
Bremen.
Kunsthalle 148, 1.
Statue von Olbers 117, 7.
Brügge.
Akademie 81 A, 9.
St. Johannis-Spital 81, 5.
Brussa.
Moschee Sultan Murad's 39, 7. 8.
Brüssel.
Börse 142, 2.
Nationalpalast 131, 4.
Place royale 118, 9.
Rathhaus 51, 6.
Buda-Pest.
Landesgemälde-Gal. 101 A, 3.
Bulach.
Kirche 110, 3—5.
Buphagos.
Kyklopenmauer 12, 3.
Burgos.
Kathedrale 58, 3. 4.

C.

Cadacchio (auf Corfu).
Tempel 13, 16—19.
Caen.
Kirche S. Etienne 43, 9. 10.
Caere.
Tomba delle sedie 24, 30.
Cagli.
Kirche S. Domenico 70, 5.
Canterbury.
Kathedrale 44, 3. 4.
Carnac.
Celtisches Heiligthum 1, 1.
Chalembrom.
Pagode 10, 3—5.
Chambord.
Schloss 87 A, 1.
Charlottenburg.
Mausoleum 113, 5.
Villa Bleichröder 139, 4.
Chartres.
Kathedrale 50, 3. 59, 6. 60 A, 1.
Chatsworth.
Sammlung des Herzogs von Devonshire 118 A, 2. 5. 11.
Chiusi.
Sammlung Casuccini 25, 8. 14. 15.
Citta di Castello.
Dom 48, 6. 7.
Como.
Dom 64 B, 3. 4.
Kirche S. Fedele 41, 6.
Constantinopel.
Cisterne 35, 4. 5.
Irenenkirche 35 A, 3. 4.
Saalbau d. Hebdomon 35 A, 5.
Sophienkirche 35, 1. 2. 35 A, 1. 2.
Copenhagen.
Statue v. Thorwaldsen 103, 10.
Theater 142, 7.
Cordova.
Kapelle d. gross. Moschee 38, 1.
Corfu (Korkyra) s. Cadacchio.
Corneto.
Unterirdisches Grab 24, 26. 27.
La Corunna.
Kirche S. Jago 43 A, 3. 4.

D.

Damanhour.
Aegyptisches Relief 6, 10.
Danzig.
Marienkirche 56, 2. 81, 6.
Darmstadt.
Im Besitz d. Prinzess. Karl 84, 2.
Museum 59, 12.
Delhi.
Jamna Moschee 40, 1.
Kutab-Minar 40, 2.
Denderah.
Tempel 5, 17. 6, 16.
S. Denis.
Pfarrkirche 141, 6.
Didymoi siehe Milet.
Dresden.
Antiken-Museum 16, 12.
Brühl'sche Terrasse 143, 3.
Dresden.
Gemälde-Galerie 78, 7. 80, 2. 9. 80 B, 6. 81 A, 6. 84, 2. 96, 1. 11. 100, 4. 6. 9—11.
Neues Museum, 115, 7.
Theater 110, 10. 11. 115, 6. 117, 1. 149, 9.
Durham.
Kathedrale 44, 1. 9.
Düsseldorf.
Cornelius-Denkmal 144, 4.
Städtische Galerie 128 A, 6. 134, 1.

E.

Elephanta.
Säule aus einem Felsentempel 9, 7.
Sculpturwerk 11, 2.
Elephantine.
Tempel 4, 13. 14.
Eleusis.
Propylaeen 15, 8—14.
Tempel d. Artemis Propylaea 15, 18—20.
Tempel d. Demeter 15, 15—17.
El Kab.
Grotte 6, 5.
Ellora.
Felsentempel des Parasu Rama 9, 8.
Grottentempel Dumar-Leyna 9, 1. 9. 11, 6. 8.
Grottentempel des Indra 9, 3. 11.
Kailasa-Grotte 9, 4. 12.
Ravana-Grotte 9, 2. 10.
Wischwa-Karmagrotte 10, 1.
Eitorf an der Sieg.
Landhaus 139, 6.
Elsterthal.
Ueberbrückung 102, 8.
Entraignes.
Kirche S. Michel 42 A, 11. 12.
Ephesos.
Thor 12, 17.
Eu.
Abteikirche 50 A, 8. 14.

F.

Ferrara.
Oeffentliche Galerie 80 A, 3.
Florenz.
Akademie 66, 1. 72, 2.
Baptisterium S. Giovanni 61, 8. 9. 65, 1—8.
Compagnia dello Scalzo 76, 8.
Dante-Denkmal 146, 3.
Dom 57, 2—5. 61, 1. 72, 9.
Glockenthurm 61, 6. 7.
Kirche della Misericordia 66, 4.
Kirche S. Maria del Fiore siehe Dom.

Florenz.
Kirche S. Maria Novella 49, 2. 66, 8. 67, 5. 6.
Kirche S. Miniato 42, 4.
Kirche Or San Michele 72, 1.
Kirche S. Spirito 64, 1. 2.
Kirche Sta. Croce 62, 3. 8. 64 A, 2—4. 66, 7. 90, 1. 103, 2.
Kirche S. Lorenzo 64 A, 1. 66, 6. 72, 3. 6.
Kirche Santa Maria del Carmine 67, 4. 67 A, 1.
Klosterhof von Sta. Annunziata 79 A, 1.
Loggia de' Lanzi 73, 6. 7. 90, 2. 146, 6.
Museum (agli Uffizj).
Antiken 18 A, 14. 19, 6. 25, 7. 11. 13. 33, 8. 90, 3.
Gemäldegalerie 67 A, 5. 80 B, 5. 74, 1.
Piazza della Signoria 66, 3. 90, 5—7.
Palazzo Bartolini 71 A, 7.
Palazzo Buonarroti 25, 6.
Palazzo Gondi 64 A, 5.
Palazzo Pandolfini 71, 4.
Palazzo Guadagni 64 A, 7.
Palazzo Pitti 70, 3. 7. 76, 2. 3. 7. 88, 1. 4—6. 94, 8. 95, 5.
Palazzo Ruccellai 64 A, 8.
Palazzo Strozzi 64, 4.
Palazzo Vecchio 72, 7. 8. 10. 87, 6.
Fontainebleau.
Galerie 87 A, 3.
Frankfurt a. M.
Bei Herrn v. Bethmann 103, 7.
Frankfurter Hof 140, 5.
Städel'sches Institut 121, 1. 80 B, 2.
Treppenhaus des Theaters 139, 1.
Freiberg.
Goldene Pforte (Rundbogenportal der früheren Frauenkirche) 47, 4—6.
Freiburg a. d. Unstrut.
Schlosskapelle 45, 6.
Freiburg im Breisgau.
Münster 53, 1—4. 54 A, 11. 20. 25.
Bahnhofsgebäude 110, 1—2.
Friedberg.
Kirche 58, 9.

G.

Gaildorf.
Pfarrkirche auf dem Heerberge 82, 6. 7.
Gelnhausen.
Pfarrkirche 46, 7. 59, 8.
Genf.
Bei Herrn Favre 103, 3.
Gent.
Justizpalast 142, 1.
Kirche S. Bavo 81, 1.
Gerona.
Kathedrale 58 A, 6.
Ghizeh.
Pyramide des Cheops 4, 4. 5.
Girona.
Arabisches Bad 38, 5—7.
Girscheh.
Grottentempel 5, 10. 11.
Tempel 6, 1.
Gloucester.
Kathedrale 44, 5. 60 A, 8.
Gnidos.
Statue der Aphrodite 18, 7.
Granada.
Alhambra 38, 2. 3. 8. 9. 10—14. 40 A, 1.
Portal eines Gebäudes 38, 4.
Guadalajara.
Palast der Herzoge del Infantado 64, 9.

H.

Haag.
Museum 96, 3.
Hamburg.
Bei Dr. Abendroth 127, 3.
Kunsthalle 148, 5.
Michaeliskirche 99, 5.
Hamptoncourt.
Gemälde-Galerie 67 A, 2. 3.
Harlem.
Museum 95 A, 4.
Hecklingen.
Kirche 45, 1.
Heidelberg.
Friedrichs-Bau 87 A, 8.
Otto Heinrichs-Bau 87 A, 7.
Heliopolis (siehe Balbek).
Hermopolis magna.
Tempel 5, 14. 15.
Hildesheim.
Dom 47, 9. 10.
Gymnasium 140, 6.
S. Michaelskirche 46 A, 49 A, 15.
Horn (Fürstenthum Lippe).
Die Externsteine 47, 1.

I.

Ibsambul.
Felsentempel 4, 1—3.
Igel.
Monument der Secundiner 28, 7. 8.
Innsbruck.
Hofkirche 86, 2. 3.
Islington.
Glasgemälde 86, 4.
Ispahan.
Grabmal Abbas. II. 40, 5.
Issoire.
Kirche 42 A, 5.

K.

Kairo.
Moschee El Moyed 39, 1.
Moschee Ebn Tulun 39, 2. 3.
Moschee Lashar (El Azhar) 39, 6.
Moschee d. Sultans Hassan 39, 9. 10.
Kalat-Seman bei Aleppo.
Klosterkirche 34 A, 4. 5.
Karlsruhe.
Theater 110, 8.
Kaulonia.
Silbermünze 19, 12.
Khorsabad.
Ruinen eines Palastes 6 A, 1—3. 7. 9. 10. 6 B, 1—5. 7. 9. 10. 12.
Koblenz.
Wandgemälde in der Kastorkirche 60, 2.
Köln.
Bibliothek der Schulverwaltung 140, 4.
Stiftskirche S. Aposteln 46, 4.
Dom 54, 54 A 1—4. 9. 10. 15. 16. 18. 19. 23. 24. 54 B, 1—4. 60, 6—8.
Taufkapelle bei S. Gereon 49 A, 8—9.
Rathhaus 87 A, 6.
Städtisches Museum 121, 4.
Kunstverein 125, 8.
Königsberg.
Städtisches Museum 127 A, 3.
Kordova (siehe Cordova).
Korinth.
Tempel 12, 20.
Kossa.
Polygones Mauerwerk 24, 1.
Kujjundschik.
Burg 6 A, 4. 5. 8.
Kum-Ombo (Ombos).
Tempel 4, 23.

L.

Laach.
Abteikirche 46, 1. 2.
Laon.
Kathedrale 50 A, 1—3.
Leipzig.
Museum 151, 4.
Payne'sche Kunstanstalt 124, 4.
Leon.
Kirche S. Isidoro 43 A, 5.
Kathedrale 58 A, 1. 2.
Le Puy.
Provinzialmuseum 145, 12.
Leyden.
Museum 25, 10.
Lichfield.
Kathedrale 52, 7—11.

Limburg (an der Lahn).
Domkirche 46, 3.
Lockmariaker.
Keltische Opferstätte 1, 2.
London.
Albert-Hall 142, 3.
Paulskirche 91 A, 4.
Westminsterabtei.
Kapelle Heinrich's VII. 52, 12. 13. 86, 5.
Kapelle Eduard des Bekenners 60 A, 9. 10.
Covent - Garden - Theater 102, 1.
Britisches Museum 16, 11. 21, 9. 18, 3.
National-Galerie 74, 5. 75, 7. 78, 8. 98, 7. 136, 4—6.
Prinz Albert-Denkmal 142, 4. 5.
Bei Mr. Hope 21, 8.
Das neue Parlamentsgebäude 112, 8. 118 A, 12.
Vernongalerie (siehe National-Galerie).
Beim Earl v. Grosvenor 117, 6.
Bei Herrn R. J. Mackintosh 78, 4.
Bei Miss Rogers 132, 2.
Longford.
Kirche 118 A, 8.
Lübeck.
Marienkirche 60, 5.
Lugo.
Kathedrale 43 A, 7.
Luxor (siehe Theben).

M.

Madrid.
Museum 81 A, 8. 84 A, 6. 7. 97, 3. 4. 10 11. 118 A, 13.
Madura.
Pagode 10, 2.
Tschultri (Pilgerherberge) 10, 6. 7.
Palast 40, 3.
Magdeburg.
Dom 53, 5. 54 A, 6. 7. 17.
Mahamalaipur.
Felsgrotte 11, 11.
Grottentempel 9, 5. 6.
Pagode 11, 3—5.
Sivatempel 11, 7. 9.
Mailand.
Ambrosiana 75, 1.
Dom 57, 7—10.
Galleria Vittorio Emanuele 142, 6.
Kirche S. Ambrogio 41, 10.
Kirche S. Lorenzo Maggiore 34 A, 2. 3.
Kirche S. Maria delle Grazie 64 B, 1. 74, 2.
Kirche S. Maurizio (Monastero maggiore) 71 A, 10. 74, 9.
Mailand.
Kirche S. Satiro 64 B, 2.
Gemälde-Galerie der Brera 69, 4. 5. 7. 70, 1. 2. 4. 88, 3.
Lionardo-Denkmal 146, 2.
Cavour-Denkmal 146, 4.
Mainz.
Dom 46, 8. 9. 59, 5.
Theater 110, 9.
Manresa.
Collegiatkirche 58 A, 9.
Mantua.
Palast d. Herzogs Gonzaga 67 A, 2. 3.
Palazzo del Tè 79 A, 3. 8.
Marburg.
Elisabethkirche 53, 6. 7.
Marienburg.
Schloss 56, 1.
Meaux.
Kathedrale 50 A, 9.
Medinet-Habu (siehe Theben).
Meissen.
Dom 55, 1. 2.
Melos.
Statue der Aphrodite 18, 4.
Asklepioskopf 18 A, 8.
Memphis.
Pyramide d. Cheops 4, 4. 5.
Stufenpyramide 4, 7. 8.
Meroe.
Pyramide 4, 9. 10.
Methler.
Wandgemälde der Kirche 49 A, 12.
Mexico.
Grabkammer 2, 19. 20. 3, 19.
Teocalli 3, 15.
Milet.
Tempel des Apollo 15, 27. 28.
Miraflores.
Karthäuserkirche 86, 7.
Mitcheldever (Grafsch. Hampshire).
Grabmal 103, 6.
Mitla.
Gräber 2, 3.
Paläste 2, 16—18.
Modena.
Dom 48, 1.
Monreale.
Dom 49, 6.
Moskau.
Swetoi Troitzki-Kirche 35 A, 8. 9.
Peter-Paulskirche 120, 2.
München.
Fischbrunnen 144, 2.
Frauenkirche 90, 8.
Kirche in der Vorstadt Au 102, 6. 109, 2.
Glyptothek 18, 12. 18 A, 4. 16.
Vasensammlung in d. alten Pinakothek 20, 5. 12. 21, 4. 10.
München.
Alte Pinakothek 60, 3. 4. 78, 3. 81, 2. 3. 82 A, 1—3. 6. 83, 8. 83A, 1. 84A, 3. 95A, 3. 101, 3.
Neue Pinakothek 109, 4. 125, 2. 132, 1. 133, 2. 134, 3. 148, 2.
Treppenhaus d. K. Bibliothek 109, 1.
Treppenhaus im Polytechnikum 140, 3.
Maximilianeum 148, 4. 152, 5.
Ruhmeshalle 109, 3.
Bahnhofsgebäude 109, 5.
Neuer Königsbau 119, 4. 115, 2.
Allerheiligenkapelle 119, 3.
Isarthor 128 A, 5.
Wallfahrtsort Maria Eich 117, 3.
Münster.
Dom 117, 5.
Murghab.
Grabmal des Cyrus 7, 1.
Mykenä.
Kyklopenmauer 12, 2.
Löwenthor 12, 5. 6.
Schatzhaus des Atreus 12, 10. 14. 18.
Mylasa.
Grabmal 31, 1.

N.

Nakschi-Rustam.
Felsengräber 7, 2. 3.
Feuer-Tempel 7, 17—20.
Naumburg.
Dom 45, 4. 5. 59, 1. 2. 7.
Neapel.
Kirche S. Giovanni a Carbonara 66, 5.
Kirche dell' Incoronata 62, 2.
Catacomben 37, 8.
Märtyrerkirche 37, 9. 10.
Museum (agli studj).
Antike Sculpturen 16, 13. 18, 1. 18 A, 7. 15. 19, 5. 32, 6.
Gemälde-Galerie 75, 3. 80B, 7.
Triumphbogen Alfons I. 64, 8. 66, 10.
Nemea.
Tempel des Zeus 15, 1.
Nimrud.
Zeltartiger Bau 6 A, 6.
Königs-Palast 6 B, 6. 8. 11.
Norchia.
Grab 24, 15.
Nürnberg.
Frauenkirche 85, 6.
S. Jacobskirche 85, 3.
S. Lorenzkirche 54 A, 28. 55, 6. 85, 1. 2. 4, 4 a.
Morizkapelle 82, 5.
S. Sebalduskirche 85, 7—10.
S. Johanniskirchhof 85, 5. 90, 10.

Nürnberg.
Rathhaus 91 A, 6.
Privatbesitz 90, 11.

O.

Ocha.
Tempelreste 12, 19.
Olympia.
Tempel des Zeus 14 A, 17, 1.
Triton 23, 21.
Orleans.
Kathedrale 50, 6. 7.
Orvieto.
Dom 57, 6.
Kapelle della Madonna 68.
Osborne.
Königliche Sammlung 136, 3.

P.

Padua.
Kirche S. Annunziata dell' Arena 62, 7.
Kirche S. Antonio 65, 9. 10.
Pästum.
Tempel der Ceres 13, 10—12.
Tempel des Neptun 13, 13—15.
Palenque.
Palast 2, 13—15. 18.
Palermo.
Capella Palatina 42, 5. 6.
Kathedrale 58, 7.
Kirche S. Maria della Catena 58, 8. 9.
Palast der Kuba 39, 4. 5.
Palmyra.
Prachtthor 31, 3. 10.
Sonnentempel 31, 4. 11.
Papantla.
Teocalli 2, 8.
Paray-le-Monial.
Kirche 42 A, 9.
Paris.
Ste. Chapelle 50 A, 6. 7.
Kirche St. Germain des Près 47, 11.
Invalidenkirche 91 A, 2. 3.
Kirche Ste. Madeleine 102, 2.
Kathedrale Notre-Dame 50, 1. 2.
Kirche de l'Oratoire 93, 11.
L'arc de l'Etoile 102, 3. 145, 2.
National-Bibliothek 19, 22. 32, 8. 84 A, 5. 141, 1.
Justizpalast 141, 2.
Palast des Louvre 87 A, 2. 90, 14—17. 129, 1. 145, 1. 152, 6.
Museen des Louvre.
Antiken-Galerie 16, 6. 14. 18, 4. 6. 18 A, 5. 6. 13. 19, 7. 9.
Galerie moderner Sculpturen 73, 2. 8. 86, 11. 13. 14. 145, 3.
Gemäldegalerie 67, 1—3. 69, 2. 74, 4. 6. 78, 6. 79 A, 4. 90, 17. 97, 7. 98, 1. 2. 4. 101, 4.

Paris.
Das Neue Opernhaus 141, 3. 145, 10. 152, 8.
Das Theater du Châtelet 141, 4.
Théâtre français 145, 4.
Palast des Luxembourg 95, 4. 145, 7. 9.
Galerie des Luxembourg 95, 4. 135, 6. 152, 3. 7. 153, 2.
Gärten der Tuilerien 93, 10.
Privatbesitz 3, 5—7. 18, 2. 21, 7. 26, 9.
Kirche St. Augustin 141, 5.
Kirche St. Vincent de Paul 112, 1—3. 152, 1. 2.
Kirche Ste. Clotilde 112, 4.
Stadthaus 112, 5.
Industriepalast 112, 6. 7.
Deputirtenkammer 118, 1.
Parma.
Dom 75, 5.
Kirche S. Giovanni Evangelista 75, 4.
Nonnenkloster S. Paolo 75, 8—10.
Gemälde-Galerie 75, 2.
Paulinzelle.
Klosterkirche 45, 2. 3.
Pavia.
Kirche S. Micchele 41, 1—3.
La Certosa 64, 5. 66, 9. 73, 5.
Persepolis.
Felsengräber 7, 2. 3.
Palast 7, 4—15. 8, 1—9.
Wandnische 7, 16.
Persisches Kranzgesims 7, 19.
Perugia.
Thor 24, 12.
Palazzo Conestabile 25, 1—4.
Petersburg.
Kaiserliche Sammlungen.
Antiken-Kabinet 19, 3.
Gemälde-Galerie der Eremitage 80 B, 3. 94, 6.
Leuchtenbergische Galerie 80, 6. 80 A, 1. 5. 6.
Pheneos.
Silbermünze 19, 17.
Phigalia.
Amazonenkampf vom Friese des Apollotempels 17, 11.
Thor in der Mauer 12, 7.
Philä.
Oestlicher Tempel 4, 15—17. 26. 27. 6, 20.
Westlicher Tempel 4, 18. 19. 30—33. 5, 16.
Pisa.
Baptisterium 42, 1. 48, 5. 8.
Campanile (Domthurm) 42, 1.
Campo Santo 63, 5.
Dom (Kathedrale) 42, 1—3. 76, 9.
Kloster S. Francesco 62, 9.

Pisa.
Kirche S. Maria della Spina 61, 10.
Palast d. Universität 118 A, 3.
Pistoja.
Kirche S. Andrea 48, 2.
Kirche S. Giovanni fuori civitas 61, 5.
Poitiers.
Keltisches Bauwerk 1, 5.
Kirche Notre-Dame la grande 43, 1.
Pompeji.
Basilika 29, 9.
Casa di Campionet 30, 2. 8.
Casa del Fauno 23, 1—6. 20.
Casa della fontana grande 22, 13.
Casa di Modesto 31 A.
Casa del naviglio 22, 1.
Casa del Pane 23, 19.
Casa del questore 22, 6. 7.
Grab des Calventius Quietus 28, 15.
Haus des Bäckers 30, 5. 6.
Haus des Chirurgen 22, 4.
Haus des Diomedes 30, 7.
Haus des Meleager 22, 8.
Haus des Pansa 30, 3.
Haus d. tragischen Dichters 22, 17.
Haus der Vestalinnen 22, 16.
Häuser ohne nähere Bezeichnung 22, 2. 3. 5. 14. 15. 23, 22. 30, 1. 4. 10.
Grabmal (Hemicyclium) 28, 14.
Haus des Aktäon 30, 9. 11.
Populonia.
Polygones Mauerwerk 24, 2.
Potsdam.
Nikolaikirche 107, 1—3.
Villa Schöninger 108, 10. 11.
Privatgebäude 108, 12—14.
Prag.
Hauptpfarrkirche am Thein 116, 6.
Metropolitankirche St. Veit auf dem Hradschin 116, 7.
Denkmal des Kaiser Franz I. 111, 4. 116, 8. 9.
Belvedere 127, 4.
Priene.
Tempel der Athene Polias 15, 25. 26.
Psophis.
Bruchstück der Stadtmauer 12, 4.

Q.

Qualb-Luzeh.
Kirche 34 A, 6—9.
Queneh.
Aegyptische Broncefigur 6, 3.

Qurna.
Palast 5, 3—5.

R.

Ramersdorf.
Kirche 60, 1.
Ravenna.
Baptisterium 34 A, 1.
Basilika S. Apollinare 34, 5.
Basilika S. Martino, jetzt S. Apollinare nuovo 34, 10.
Dom 36, 4.
Kirche S. Vitale 35, 8—11. 37, 1.
Regensburg.
Dom 55, 3. 54 A, 5. 8. 12. 13. 21. 22. 26. 85, 11.
Schottenkirche 45, 7.
Walhalla 113, 7. 115, 1.
Remagen am Rhein.
Apollinariskirche 122, 2. 3.
Rhamnus.
Tempel der Nemesis 13, 22. 23.
Rheims.
Kathedrale 50, 8. 50 A, 4. 51, 1. 5. 60 A, 3—6.
Riga.
Stadt-Theater 139, 2.
Rimini.
Triumphbogen d. Augustus 28, 2.
Kirche S. Francesco 64, 3.
Rom.

Alterthum.

Aquaeduct d. Claudius (jetzt Porta maggiore) 28, 20.
Basilika des Constantinus 29, 10. 11.
Circus Maximus 29, 2.
Forum Romanum 29, 12.
Grabmal der Cäcilia Metella 28, 9—11.
Grabmal der Freigelassenen des Augustus 28, 16.
Cloaca maxima 24, 11.
Colosseum 29, 3—8.
Mausoleum d. Augustus 28, 12.
Mausoleum d. Hadrianus 28, 13.
Pantheon 27, 5—8. 11.
Pons Fabricius 28, 22.
Säule d. Marcus Aurelius 33, 1.
Säule des Trajan 32, 11.
Stadtmauern 28, 21.
Tempel der Kapitolinischen Gottheiten 24, 13. 14.
Tempel d. Jupiter Stator 27, 12.
Tempel der Sonne auf dem Quirinal 27, 3. 4.
Tempel der Venus und Roma 27, 9. 10.
Theater des Marcellus 29, 1.
Thermen des Caracalla 30, 12.
Thermen d. Diokletian 30, 13. 14.

Rom.

Alterthum.

Trajansbogen 32, 12. 13.
Triumphbogen des Constantin 28, 5. 6.
Triumphbogen des Septimus Severus 28, 3. 4. 33. 7.
Triumphbogen des Titus 28, 1. 32, 1. 2.

Christliches Zeitalter.

Katakomben 36, 9—12.
Kirche S. Agnese fuori le mura 34, 6.
Kirche S. Agnese auf der Piazza Navona 91, 2.
Kirche S. Andrea auf dem Quirinal 91, 1.
Kirche S. S. Apostoli 103, 1.
Kirche S. Cecilia 92, 4.
Kirche S. Clemente 34, 7. 8.
Kirche del Gesù 87, 5. 92, 7.
Karthäuserkirche 92, 8.
Kirche S. Luca e Martino 91, 3.
Kirche S. Marco 37, 4.
Kirche S. Maria di Loreto 92, 6.
Kirche S. Maria Maggiore 37, 5. 6. 49, 3—5.
Kirche S. Maria in Domnica (della Navicella) 37, 14.
Kirche S. Maria della Pace 71 A, 2. 80 A, 4.
Kirche S. Maria della Vittoria 92, 3.
Kirche S. Paolo fuori le mura 34, 1—4. 37, 1. 2. 41, 8. 48, 4.
Kirche S. Pietro in Vaticano 36, 1—3. 72, 4. 87, 1—4. 90, 4. 92, 5.
Kirche S. Pietro in Vincoli 72, 5.
Kirche S. Prassede 34, 9.
Kirche S. Sabina 48. 3.
Kirche S. Trinità de' Monti 80 B, 8.
Casa Bartholdy 106, 2.
Farnesina 71, 3. 78, 8. 80 A, 7.
Palast von Vignola 71, 5.
Palast der Cancelleria 71, 2.
Palast des Capitols.
Antiken-Galerie 17, 16. 25, 7.
Palast Colonna 75, 6.
Palast Farnese 71 A, 4. 94, 1.
Palast Giraud 71, 1.
Palast des Laterans 37, 3.
Palast Massimi 71 A, 3.
Palast des Quirinals 103, 11.
Palast Rospigliosi 94, 3.
Palast des Vaticans.
Appartamento Borgia 71 B.
Sixtinische Kapelle 71 B, 77, 2—10.
Loggien 79 A, 10—15.
Stanzen 79, 1.
Tapeten 79, 2. 3.

Rom.

Christliches Zeitalter.

Antiken-Galerie 17, 15. 18, 5. 8. 14. 18 A, 1—3. 10—12. 19, 4. 32, 10. 33, 5.
Gemäldegalerie 94, 2.
Museum Pio-Clementinum 16, 10. 23, 7—18. 25, 9. 16.
Etruskisches Museum 25, 9. 26, 1.
Christliches Museum 36, 7.
Bibliothek 37, 11. 12.
Peterskirche, siehe Kirche S. Pietro in Vaticano.
Collegium da Propaganda 3, 19.
Platz des Capitols 33, 4.
Piazza Navona 71, 5.
Platz vor d. Quirinal 18 A, 9.
Villa Albani 16, 7. 9. 104, 1.
Villa Borghese 92, 1.
Villa Ludovisi 19, 8. 92, 2.
Villa Madama 71 A, 5. 6.
Villa Massimi 18, 16. 106, 1. 3.
Villa Medici 71, 6.
Rothenburg am Neckar.
Marktbrunnen 54 A, 14.
Rouen.
Gerichtspalast 51, 4.
Kirche S. Ouen 51, 2. 3.
Rueiha.
Kirche 34 A, 10.

S.

Saccara.
Pyramide 4, 6.
Catacomben 6, 12. 18. 19. 21.
Saint-Savin.
Kirche 43, 8. 49, 7. 8.
Salamanca.
Kathedrale 43 A, 10.
Salisbury.
Choir Gaur, d. h. der grosse Kreis, keltisches Heiligthum 1, 6. 7.
Salona.
Kuppelgebäude im Palast des Kaisers Diokletian 30, 15. 16.
Samos.
Relief 12, 9.
Samothrake.
Relief 16, 6.
Sanct Gallen.
Klosterkirche 34, 11.
Sandwich-Inseln.
Idole auf den Morai's 3, 1—3.
Sanssouçi.
Königliches Schloss 114, 4. 8.
Santiago de Compostella.
Kathedrale 43 A, 1. 2.
Sardinien.
Nuragha di S. Costantino 24, 24. 25.

Saronno.
Wallfahrtskirche 81 A, 8.
Saumur.
Keltisches Bauwerk 1, 3. 4.
S. Savin.
Kirche 43, 8.
Schwarz-Rheindorf.
Romanische Kirche 49, 1—7.
Segovia.
Aquäduct 28, 17.
Kirche S. Esteban 43 A, 6.
Selinunt.
Mittlerer Tempel des westlichen Hügels 13, 1—3. 16, 1—5.
Sémur.
Kirche 50 A, 11.
Senlis.
Kathedrale 50 A, 10.
Sevilla.
Kathedrale 58, 2.
Sheppey (Insel).
Münsterkirche 60 A, 11.
Siena.
Casa Peruzzi 63, 3. 4.
Dom 48, 9.
Kirche S. Domenico 49, 1.
Kirchhof 146, 1.
Palazzo Piccolomini 64 A, 9.
Sigmaringen.
Fürstliches Museum 82 A, 4. 5.
Siguenza.
Kathedrale 43 A, 9. 58 A, 10.
Soest.
Nicolaikapelle 49 A, 10. 11.
Spalatro (siehe Salona).
Speyer.
Dom 125, 7.
Stabiä.
Privathaus 22, 9. 10.
Stendal.
Dom 56, 3. 4.
Stettin.
Statue Friedrich des Grossen 103, 9.
Stockholm.
National-Museum 146, 8. 9. 10.
Strassburg.
Münster 53, 8. 60 A, 7.
Stuttgart.
Bahnhofshalle 140, 2.
Polytechnikum 110 A, 2.
Residenzschloss 128, 3.
Königliche Villa bei Berg 110 A, 3.
Villa Siegle 140, 1.
Schlossgarten 117, 8.
Museum d. bildenden Künste 105, 2. 4.
Kupferstichkabinet 82 A, 7.
Kunstverein 126, 1.

T.

Tabriz.
Moschee 40, 4. 40 A, 2.
Tadmor (siehe Palmyra).
Tangermünde.
Rathhaus 56, 5.
Stephanskirche 56, 6.
Tarquinii.
Tomba del Cardinale 24, 31.
Fondo-Querciola 26, 7.
Gräber 26, 11—13.
Grotta del Cardinale 26, 15.
Tarragona.
Kathedrale 42, 7.
Tehuantepec.
Teocalli 2, 10.
Kapellen 2, 11. 12.
Theben (in Aegypten).
Tempel von Medinet-Habu 4, 11. 12.
Oestlicher Tempel 6, 14.
Palast (der sogenannte Pavillon) 4, 20—30.
Grabmal des Osymandyas 5, 6—9.
Pylonen des Tempels von Luxor 5, 1. 2.
Palast von Qurna 5, 3—5.
Königsgräber 6, 2. 7. 11.
Paläste 6, 4. 6. 8. 9. 13. 15.
Thespiae.
Eros des Praxiteles 18, 8.
Thessalonica.
S. Demetrius 34 A, 11—16.
S. Georg 34 A, 17.
S. Sophia 34 A, 18. 19. 34 B.
Tiaguanaco.
Tempelportal 2, 4. 5. 3, 10.
Tirynthos.
Kyklopenmauer 12, 1.
Galerien i. d. Burgmauer 12, 15.
Gang in d. Burgmauer 12, 16.
Titicaca-Insel.
Incas-Tempel 2, 6.
Tlascala.
Thönernes Weihrauchgeschirr 3, 4.
Todi.
Polygones Mauerwerk 24, 3.
Kirche S. Maria della Consolazione 71 A, 1.
Toledo.
Kirche des Hospitals S. Johann Baptista 86, 8. 9.
Hospital zum heiligen Kreuz 87 A, 5.
Kathedrale 58, 1. 87 A, 4.
Toscanella.
Kirche S. Maria Maggiore 41, 7.
Toulouse.
Kirche S. Saturnin 42 A, 1—4.
Tournus.
Kirche S. Philibert 42 A, 6—8.
Tübingen.
Antiquitäten-Kabinet 16, 15.
Turin.
Denkmal d. Herzogs Emanuele Filiberto 146, 5.
Kirche della Superga 91, 4.
K. Galerie 80 A, 2.
Tusapan.
Teocalli 2, 7.
Tusculum.
Wasserbehälter 24, 9. 25, 10.

U.

Ulm.
Münster 55, 4. 5.
Upsala.
Kathedrale 56, 8. 9.
Urach.
Probstei-Kirche S. Amandus 54 A, 27.
Urbino.
Palast 64 B, 8. 9.
Urnes.
Kirche 45, 9—12.
Uzès.
Kirche 42 A, 13.

V.

Valencia.
Kathedrale 58 A, 7.
Puerta de Serranos 58 A, 11.
Vaprio.
Schloss 74, 7.
Varallo.
S. Maria di Loreto 79 A, 16.
Venedig.
S. Marco 35 A, 6. 7. 73, 3.
Kirche S. Giorgio de' Greci 71, 10.
S. Giovanni e Paolo 73, 1. Vor der Kirche 66, 2.
Kirche del Redentore 71, 8. 9.
Kirche S. Zaccaria 64, 6. 7.
Bibliothek v. S. Marco 71, 11.
Miniatur aus dem Breviarium Grimani 81 A, 10.
Cà Doro 57, 11.
Dogen-Palast 61, 11. 63, 1. 2. 64 B, 6.
Galerie der Akademie 69, 1. 3. 80, 5. 8. 80 B, 4. 88, 2.
Palazzo Manfrin 80, 4.
Palazzo Vendramin 64 B, 5.
Verona.
Kirche S. Zeno 41, 5.
Palazzo del Consiglio 64 B, 7.
Palazzo Bevilacqua 71 A, 8.
Capella S. Bernardino 71 A, 9.
Versailles.
Schloss 91 A, 1.
Galerie 98, 5.
Gärten 93, 9.
Vézelay.
Kirche 42 A, 10.

Volci.
Cucumella 24, 4—6.
Grabhügel 24, 20. 21.
Unterirdisches Grab 24, 28. 29.
Brücke u. Aquäduct 28, 18.
Volterra.
Thor 24, 7. 8.
Vourkano.
Klosterkirche 35, 6. 7.

W.

Warnheim.
Kirche 45, 8.
Wartburg.
Schloss 125, 4—6.
Wechselburg.
Reliefs 47, 2. 3.
Weimar.
Museum 151, 4.
Stadtkirche 84, 9.
Statue Herder's 115, 3.
Wien.
Arsenal 111, 3. 116, 2. 3. 149, 4.
Kirche des heiligen Carl Borromäus 91, 5.
Kirche in Fünfhaus 138, 1.
S. Stephan 55, 7—9. 116, 4. 5.
Wien.
Kaiserliche Sammlungen d. Belvedere.
Antiken-Kabinet 32, 3. 73, 9.
Gemälde-Galerie 83 A, 3. 100, 1. 2. 7. 8. 101 A, 6. 127 A, 1. 4.
Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde 138, 2.
Haus des Architekten- und Ingenieur-Vereins 138, 3.
Kaiserliche Bibliothek 37, 13.
Atlerchenfelder Kirche 111, 1. 2. 127, 1. 138, 4.
Heinrichshof 137, 4.
Opernhaus 137, 5.
Reichsrathsgebäude 110 A, 1.
Palais Schey 137, 6.
Palais Todesco 147, 2.
Säulenhof des österreich. Museums 138, 5.
Statthaltereigebäude 127, 2.
Synagoge 137, 1.
Votivkirche 137, 2.
Weissgärberkirche 137, 3.
Weltausstellungsgeb. 138, 6.
Akademische Galerie 95 A, 5. 101 A, 8. 9.
Akademische Bibliothek 147, 1.
Wien.
Galerie Czernin 95 A, 2.
Hof im Palaste des Grafen Montenuovo 116, 1.
Wittenberg.
Stadtkirche 84, 9.
Wollaton-Hall.
Schloss 87 A, 9.
Worms.
Dom 46, 5. 6.

X.

Xochicalco.
Teocalli 2, 9. 3, 8. 9. 17.

Y.

York.
Kathedrale 52, 1—6. 44, 2. 6—8.

Z.

Zamora.
Kathedrale 42, 8.
Zürich.
Polytechnikum 110 A, 4.
Zwickau.
Frauenkirche 82, 4.

II. Künstlerverzeichniss.

A.

Achenbach, A. 134, 3.
Achenbach, Oswald 151, 9.
Achtermann, Wilh. 117, 5.
Adam, Albr. 126, 4.
Adeodatus 48, 2.
Aeltlin, Lienhardt 55, 4.
Agasias 19, 9.
Agesander 19, 4.
Agnolo, Baccio d' 71 A, 7.
Agostino u. Angelo aus Siena 61, 4.
Albani, Francesco 94, 4.
Alberti, Leon Battista 64, 3. 64 A, 8.
Aldegrever, Heinr. 83 A, 7.
Alessi, Galeazzo 71, 7.
Alfonso, Rodrigo 58, 1.
Algardi, Alessandro 92, 5.
Allegri, Antonio, gen. Corregio 75, 1—10.
Allori, Alessandro 88, 4.
Allori, Cristofano 88, 5.
Alunno, Niccolò 70, 2.
Alvarez, Don José 118 A, 13.
Amerighi, Michel Angelo, gen. Caravaggio 94, 6.
Ammanati, Bartolommeo 90, 5—7.
Andronicus Kyrrhestes 15, 21—24.
Anguier, François oder Michel 93, 11.
Anthemios 35, 1. 2.
Apollonios 19, 5.
Arnold, Meister 54.
Arnolfo del Cambio 57, 2—5.
Arpino, Cavaliere d', siehe Cesari, Giuseppe.
Athenodoros 19, 4.
Athenodotos 20, 10.

B.

Bagnacavallo 80 B, 6.
Baldung, Grien Hans 82 A, 7.
Ballu 112, 4.
Baltard, V. 141, 5.
Bandinelli Baccio 72, 7—10. 87, 6.
Barbarelli, Giorgio, gen. Giorgione 80, 6.
Barbieri, Giov. Franc., gen. Guercino 94, 5.
Bardi, Donato di Betto, gen. Donatello 65, 9. 10. 66, 6. 7.
Bénouville, L. 152, 3.
Boroccio, Federigo 88, 7.
Barozzio, Giacomo, gen. Vignola 71, 5.
Barry, Ch. 112, 8.
Bartolommeo, Fra, siehe Porta, Baccio della.
Barye, A. L. 145, 12.
Baudry, P. 152, 8.
Bazzi, G., gen. Sodoma, 80 A, 7.
Becker, Jacob 123, 1.
Becker, Karl 149, 6.
Begas, Karl 120, 4.

Begas, Reinhold 143, 5.
Beham, Bartholomäus 83 A, 5.
Beham, Hans Sebald 83 A, 4.
Bellangé, Hippolyte 130, 10.
Bellini, Giov. 69, 3. 4.
Beltraffio, Gio. Ant. 74, 8.
Bendemann, Ed. 121, 4.
Berchem, Nicolaus 101, 3.
Berettino, Pietro, gen. Pietro da Cortona 91, 3.
Bernardino di Betto, gen. Pinturicchio 70, 7. 71 B.
Berne-Bellecour, E. Pr. 153, 6.
Bernini, Lorenzo 87, 1—4. 91, 1. 92, 1—3.
Berruguete, Alonso 86, 8. 9.
Biard, Fr. 130, 9.
Biefve, E. de 131, 5.
Blaas, Karl 149, 4.
Bläser, G. 113, 12.
Blechen, C. 134, 5.
Bodt, Joh. de 91 A, 7.
Bloemart, Abraham 89, 8.
Bluntschli 140, 5.
Böblinger, Matthäus 55, 4.
Böckmann 139, 3.
Boffi, Guillermo 58 A, 6.
Bohnstedt, L. 139, 2.
Bologna, Giovanni da 66, 3. 90, 2. 3.
Bonannus 42, 1—3.
Bonasone 77, 1.
Bonheur, Rosa 135, 6.
Bonifazio Veronese 80 B, 4.
Bonneuil, Estienne de 56, 8. 9.
Bonzagna, Federigo 72, 12.
Borromini, Francesco 91, 2.
Bosio, François 145, 1.
Botticelli, Sandro 67, 5.
Boucher, François 98, 6.
Bouts, D. 81, 4.
Boytaca 58 A, 12.
Brachadicz, Hans von, Meister 55, 7—9.
Braith, A. 151, 1.
Bramante, siehe Donato.
Bramantino, siehe Bartolommeo.
Bregno, Antonio 64 B, 6.
Breton, J. A. 153, 8.
Breughel, Peter, der Aeltere 89, 6. 7.
Briosco, siehe Andr. Riccio.
Brouwer, A. 95 A, 3.
Bruant, Libéral 91 A, 2. 3.
Brugger, Fr. 115, 4.
Brunellesco, Filippo 57, 2—5. 64, 1. 2. 64 A, 1—4. 66, 8.
Bürkel, Heinr. 126, 2.
Bürklein, Friedr. 109, 5.
Buonaccorsi, Pierino, gen. Pierin del Vaga 71 B, 79 A, 5. 10. 11.
Buonarroti, Michel Angelo 71 A, 4. 72, 2—6. 77, 2—12. 87, 1—4.
Busti, Agostino 66, 9.

C.

Cabanel, Alex. 152, 5.
Calame, A. 135, 4.
Caldara, Polidoro, gen. Polidoro da Caravaggio 79 A, 9.
Calendario, Filippo 61, 11. 63, 1. 2.
Caliari, Paolo, gen. Paolo Veronese 88, 3.
Callcott, A. W. 136, 5.
Campen, Jacob van 91 A, 5.
Camuccini, Vincenzo 104, 6—8.
Candido, Peter, siehe Witte, Peter de.
Cano, Alonso 97, 10.
Canon, Johann 149, 8.
Canova, Antonio 103, 1—4.
Caracci, Annibale 94, 1.
Caravaggio, Michel Angelo, siehe Amerighi.
Caravaggio, Polidoro, siehe Caldara, Polidoro.
Carotto, Gianfrancesco 80 A, 6.
Carpeaux, J. B. 145, 10.
Carrier-Belleuse 145, 5.
Carstens, Asmus 105, 3.
Carucci, Jacopo, gen. Pontormo 80 B, 5.
Cavallerino, Niccolo 72, 11.
Cellini, Benvenuto 73, 6—9.
Cesar, Joseph 116, 10.
Cesari, Giuseppe, gen. il Cavaliere d'Arpino 88, 9.
Chalgrin 102, 3.
Champaigne, Philippe 98, 3.
Chapu, H. 145, 7.
Chaudet 103, 5.
Chelles, Jean de 50, 1. 2.
Ciccione, Andrea 66, 5.
Cimabue, Giovanni 49, 2.
Cione, Andrea di, gen. Orcagna 63, 5.
Claeyssens, Anton 81 A, 9.
Clouet, François 84 A, 4.
Coello, Claudio 84 A, 7.
Cogniet, Léon 130, 4.
Cooper, T. S. 136, 3.
Cornelius, Peter von 106, 2. 119, 2.
Corot, C. 135, 3.
Correggio, s. Allegri, Antonio.
Cortona, s. Berettino, Pietro.
Cortot, C. 135, 3.
Cossutius 27, 1. 2.
Courtet, A. 118, 7.
Coucy, Robert de 51, 1.
Couture, Th. 152, 7.
Covarrubias, Alonso de 87 A, 4.
Cranach, Lucas der Aeltere 84, 8—11.
Cristus, Petrus 81 A, 8.
Cronaca, Simon 64, 4. 68 A, 7. 87, 6.
Cuyp, Aelbert 101 A, 4.

D.

Daege, E. 120. 6.
Dahlerup 142, 7.
Danhauser, Jos. 127 A, 2.
Dannecker, Joh. Heinr. v. 103, 7.
David, Gerhard 81 A, 9.
David, J. L. 104, 1. 2.
David, P. J. (d'Angers) 118, 3.
Davioud, G. 141, 4.
Decamps, Alexandre Gabriel 130, 8.
Defregger, Franz 150, 5.
Deger, Ernst, 122, 1. 2.
Delacroix, Eugène 130, 7.
Delaroche, Paul 129, 7. 130, 3.
Demi, Emilio 118 A, 3.
Denzinger, F. 55, 3.
Dietrich, Chr. Wilh. Ernst 99, 6.
Diotisalvi 42, 1.
Dolcebuono, Giovanni 71 A, 10.
Domenichino, siehe Zampieri, Domenico.
Donatello, siehe Bardi, Donato di Betto.
Donato d'Agnelo, gen. Bramante 64 B, 1. 2. 71, 1. 2. 71 A, 1. 2. 87, 1—4.
Donndorf, Adolf 144, 4.
Dossi, Dosso 80 A, 3.
Dou, Gerhard 96, 11. 100, 6.
Drake, F. 113, 10. 114, 1. 2.
Dubois, Paul 145, 8.
Duc, J. L. 141, 2.
Duprè, Giov. 146, 1.
Dürer, Albrecht 83, 1—8. 83 A, 1—3.
Duret, Francisque 145, 3.
Dyck, Anton van 95, 1. 6—8.

E.

Eastlake, Ch. L. 132, 1.
Eberhard, Konr. 117, 3.
Eckhout, Gerbrandt van den 96, 9.
Egas, Heinrich von 87 A, 5.
Egas, Diego von 87 A, 4.
Egle, J. von 110 A, 2.
Eisenlohr, Fr. 110, 1. 2.
Ende 139, 3.
Engerth, Ed. 127 A, 4.
Ensingen, Ulrich von 57, 7—10.
Ensinger, Baumeister 55, 4.
Eosander, Freiherr, gen. von Göthe 91 A, 8.
Erwin von Steinbach 53, 8.
Etex, Antoine 118, 5.
Euodos 32, 8.
Eybel, Adolph 128, 1.
Eyck, van, Gebrüder 81, 1. 81 A, 1—5.
Eyck, Jan van 81 A, 6.

F.

Fabra, Jayme 58 A, 4.
Fabriano, Gentile da 70, 4.

Faed, Thomas 154, 7.
Fairbairn 102, 7.
Fedi, Pio 146, 6.
Fernach, Hans von 57, 7—10.
Fernkorn 116, 1.
Ferrari, Gaudenzio 79 A, 16. 80 A, 2.
Ferstel, H. von 137, 1. 138, 4. 5.
Feuerbach, Anselm, 147, 3.
Fiammingo, siehe Quesnoy, François du.
Fiesole, Fra Giovanni Angelico da 67, 1—3.
Finelli, Carlo 118 A, 2.
Fischer, A. 113, 9.
Fischer, Joh. Bernh., von Erlach 91, 5.
Flamen, Anselme 93, 10.
Flandrin, Hipp. 152, 1. 2.
Flandrin, P. 135, 1.
Flaxman, John 103, 6. 104, 4. 5.
Fleury, R. 130, 6.
Flinck, Govart 96, 10.
Florentino, Domenico 86, 10.
Fogelberg, B. E. 146, 9.
Foltz, Ph. 125, 8.
Förster, L. 137, 2.
Fortuny, M. 154, 5.
Fossano, Ambrogio 64, 5.
Fraccaroli, Innocenzo 118 A, 4.
Fraikin, C. A. 118, 10.
Français, Fr. L. 153, 2.
Francia, Francesco, s. Raibolini, Francesco.
Franz, Meister, 60, 5.
Führich, J. 127, 1. 147, 1.

G.

Gaddi, Gaddo 49, 4. 5.
Gaddi, Taddeo 62, 8.
Gärtner, Fr. von 109, 1.
Gallait, Louis 131, 2. 3.
Garofalo, siehe Tisio, Benvenuto.
Garnier, Ch. 141, 3.
Gasser, Hans 116, 2. 3.
Gasser, Joseph 116, 4. 5.
Gau, F. Ch. 112, 4.
Gauermann, Friedr. 127 A, 5.
Gautier, Ch. 145, 11.
Gebhardt, Eduard von 148, 5.
Geefs, W. 118, 8.
Gegenbauer, Ant. von 128, 3.
Geiger, Peter J. N. 127, 5.
Gelée, Claude, gen. Claude Lorrain 101, 5.
Genelli, B. 125, 3.
Gérard, Fr. 104, 3.
Gerhard, Meister 54.
Géricault, Th. 152, 6.
Gérôme, J. L. 153, 7.
Ghiberti, Lorenzo 65, 1—8.
Ghirlandajo, Domenico 67, 5. 6.
Ghisi, Giorgio 77, 1. 79 A, 5.
Gibson, John 118 A, 7. 8.
Giocondo, Fra 64 B, 7.
Giorgio, Francesco di 64 A, 9.
Giorgione, siehe Barbarelli, Giorgio.
Giotto di Bondone 57, 2—5, 61, 6. 7. 62, 1—7.
Girardo de Guant 81 A, 10.
Girardon, François 93, 9.
Gladehals. Jacob 90, 12. 13.
Gleyre, Ch. 152, 4.
Glykon 18 A, 7.
Gnauth, A. 140, 1.
Godde 112, 5.
Goes, Hugo van der 81, 3.
Goltzius, Heinr. 89, 1. 2.
Gomez, Alvar 58, 1.
Gontard, von 91, 6.
Goujon, Jean 86, 11. 13. 14. 87 A, 2. 90. 14.
Goyen, Jan van 101 A, 1.
Gropius 139, 4.
Groux, Ch. de 154, 7.
Gruamons 48, 2.
Gude, H. F. 154, 9.
Guercino, siehe Barbieri, Giov. Francesco.
Guido von Siena 49, 1.
Guillelmus (Wilhelm), siehe Wiligelmus.

H.

Hacket, Meister 58, 5. 6.
Hähnel, E. 115, 6. 7.
Hals, D. 95 A, 5.
Hals, Fr. 95 A, 4.
Hansen, Th. 110 A, 1. 111, 3. 137, 4. 138, 2.
Hase, K. W. 140, 6.
Hasenauer, C. v. 138, 6.
Hasenclever, Peter 123, 4.
Haushofer, M. 133, 5.
Heem, J. D. de 101 A, 9.
Heideck, K. W. v. 126, 6.
Heidel, G. 114, 8.
Heinlein, Heinr. 133, 4.
Heinrich, Meister (vom Dom zu Cöln) 54.
Helst, B. van der 95 A, 6.
Henneberg, Rudolph 147, 5.
Henner, J. J. 153, 1.
Henschel, W. 117, 4.
Hensel, W. 124, 1.
Hess, Heinr. v. 119, 3.
Hess, Peter 126, 1.
Heyden, August von 149, 2,
Heyden 139, 5.
Hildebrand, Adolf 143, 8.
Hildebrandt, Ed. 151, 7.
Hildebrandt, Th. 121, 7.
Hittorff, J. J. 112, 1—3.
Hitzig, Fr. 108, 15—17.
Hobbema, Meyndert 101 A, 7.
Hofer, L. v. 117, 8.
Hogarth, William 98, 8.
Holbein, Hans, der Aelt. 82, 5. 82 A, 1—3.
Holbein, Hans, der Jüngere 84, 1—6.
Holzschuher, Eucharius 91 A, 6.
Hopfgarten, A. 120, 8.
Horenbaut, Gerard, von Gent 81 A, 10.
Hosemann, Th. 124, 6.
Houdon 92, 8.
Hübner, Jul. 121, 5.
Hübner, Karl 123, 2.
Hübsch, Heinr. 110, 3—8.
Hültz, Johann 53, 8.

I.

Jacquemart, Nélie 153, 4.
Jakob d. Deutsche, Meister 57, 1.
Jamnitzer, Wenzel 90, 10. 11.
Jerichau, Jens Adolph 118 A, 14.
Iktinos 14, 4. 5. 20.
Induno, G. 154, 10.
Ingegno, siehe Luigi, Andrea di.
Ingres, Jean Auguste Dominique 129, 1.
Johann, Meister 53, 8. 54.
Johann von Köln, Meister 58, 3.
Jordan, Rudolph 123, 3.
Juanez, Vicente 84 A, 6.
Ivara, Filippo 91, 4.

K.

Kalide, A. 114, 11.
Kauffmann, Angelica 99, 10.
Kaulbach, Wilh. von 125, 1. 2.
Kell, H. 102, 8.
Keller, Ferdinand 149, 9.
Kessels, A. 118, 15.
Keyser, N. de 131, 4.
Keyzer, Th. de 95 A, 1.
Kirner, Joh. Bapt. 126, 3.
Kiss, A. 114, 9.
Klenze, L. v. 109, 3.
Kleomenes 19, 6. 7.
Klodt, Baron von 117. 9.
Klöber, A. von 120, 7.
Knaus, Ludwig 150, 1.
Kneller, Gottfr. 99, 8.
Knoblauch, Ed. 108, 18—20.
Knoll, Conrad 144, 2.
Koch, Joseph Anton 106, 3. 133, 1.
Köhler, Chr. 122, 5.
Kolbe, Karl Wilh. 120, 1.
Koller, Rud. 151, 6.
Kopf, Joseph 143, 1.
Krafft, Adam 85, 4. 4a. 5. 6.
Krafft, Peter 127 A, 1.
Kramer 111, 4.
Kresilas 17, 16.
Krüger, Fr. 134, 7.
Krumpper, Joh. 90, 8.
Kundmann, Karl 143, 7.

Kupelwieser, L. 127, 2.
Kupetzki, Joh. 99, 9.
Kydon, 17, 15. 16.
Kyllmann 139, 5.

L.

Labrouste, H. 141, 1.
Landseer, E. 136, 1. 2.
Laurana, Luciano 64 B, 8. 9.
Lazzari, s. Donato d'Agnelo.
Le Brun, Charles 98, 5.
Lee, F. R. 136, 4.
Leins, C. von 110 A, 3.
Le Gros, Pierre 92, 7.
Lemercier 87 A, 2.
Leochares 18, 14.
Leopardi, Alessandro 66, 2. 73, 1.
Le Père 112, 1—3.
Lescorné, J. 118, 6.
Lescot, Pierre 87 A, 2.
Leslie, C. R. 132, 6.
Lessing, K. F. 121, 3. 123, 5. 134, 2.
Le Sueur, Eustache 98, 4.
Lesueur 112, 5.
Leutze, Emanuel 148, 1.
Leyden, Lucas von 84 A, 1. 2.
Leys, H. 154, 3.
Libon aus Elis 14.
Lippi, Annibale 71, 6.
Lippi, Filippino 67, 4. 67 A, 1.
Livida, Francesco 60, 5.
Livieno, d'Anversa 81 A, 10.
Lombardi, Alfonso 73, 4.
Lombardi, Pietro 64 B, 5.
Lombardi, Martino 64, 6. 7.
Lombardi, Tullio 73, 1.
Lorenzi, Battista 90, 1.
Lorrain, Claude, siehe Gelée, Claude.
Lotto, Lorenzo 80 A, 5.
Lucae, R. 139, 1.
Ludwig, Meister 55, 3.
Luigi, Andrea di, gen. l'Ingegno 70, 6.
Luini, Bernardino 71 A, 10. 74, 9. 80 A, 8.
Lysippos 19, 1.

M.

Macdonald, L. 118 A, 10.
Macdowell, P. 118 A, 6.
Maclise, D. 132, 4.
Maderna, Carlo 87, 1—4.
Maderna, Stefano 92, 4.
Magni, Pietro 146, 2,
Magnus, Ed. 120, 5.
Maitani, Lorenzo 57, 6.
Majano, Benedetto da 64, 4. 66, 4.
Majano, Giuliano da 64, 8.
Makart, Hans 149, 7.
Mansard, Jules 91 A, 1—3.
Mantegna, Andrea 67 A, 2—4. 69, 2.
Marilhat, P. 135, 2.
Marochetti 146, 5.
Marstrand, W. 154, 8.
Marsy, Gaspard de 93, 10.
Masaccio 67 A, 1.
Massegne, Jacobello delle 61, 2. 3.
Massegne, Pierpaolo delle 61, 2. 3.
Massys, Quentin 82 A, 8.
Matejko, Jan 148, 6.
Max, Em. 116, 6. 7.
Max, Gabriel 149, 5.
Max, Joseph 116, 8. 9.
Mazzola, Filippo 69, 6.
Mazzola, Francesco, gen. il Parmegianino 75, 11.
Mecken, Israel van 82, 8.
Meer, J. van der 95 A, 2.
Meer, J. van der, der Aeltere 101 A, 5.
Meissonier, Ernest 130, 5.
Meister vom Tode Mariä 82 A, 6. 84 A, 3.
Melzi, Francesco 74, 7.
Memling, Hans 81, 5. 6. 81 A, 10.
Mengoni, G. 142, 6.
Mengs, Anton Rafael 105, 1.
Menzel, A. 124, 3.
Mercié, M. 145, 6.
Metsu, Gabriel 100, 7.
Meyerheim, Ed. 124, 5.
Meyerheim, Paul 150, 3.
Michel Angelo, s. Buonarroti, Michel Angelo.
Midias 21, 9.
Mieris, Franz van 100, 8.
Mnesikles 14, 12. 13.
Moller, G. 110, 9.
Monegro, Alvaro 87 A, 4.
Montelupo, Baccio da 72, 1.
Monten, Dietr. 126, 5.
Monteverde, G. 146, 7.
Monti 118 A, 5.
Morales, Luis, gen. el Divino 97, 1.
Moretto, Alessandro 80 B, 2. 3.
Morgenstern, Chr. 133, 3.
Morlock, G. v. 140, 2.
Moroni, Francesco 69, 7.
Mücke, H. 128 A, 1.
Müller, Eduard 143, 4.
Müller, J. G. 111, 1. 2.
Müller, Karl 122, 3.
Müller, Victor 149, 1.
Mulready, W. 132, 3.
Muncacsy, Mich. 150, 9.
Murillo, Bartolome Estaban 97, 5—9.
Mylius 140, 5.

N.

Neer, A. van der 101 A, 3.
Neher, B. 128 A, 5.
Nepveu, Pierre, gen. Trinqueau 87 A, 1.
Netscher, Caspar 100, 9. 10.
Neureuther, G. 140, 3.
Novios Plautios 26, 2.
Nüll, Ed. van der 111, 3. 137, 5.

O.

Ohlmüller, Daniel Joseph 102, 6. 109, 2.
Orcagna, auch Andrea di Cione 57, 6. 63, 5.
Ostade, Adrian van 100, 1.
Overbeck, Fr. 106, 1. 119, 1.

P.

Palladio, Andrea 71, 8. 9.
Palma, Jacopo, il vecchio 80, 8. 9.
Pantaleon 37, 12.
Parmegianino, siehe Mazzola, Francesco.
Passini, L. 150, 8.
Pazzi, Enrico 146, 3.
Pauditz, Christoph 100, 11.
Peithinos 20, 10.
Penni, Francesco 79 A, 10. 11.
Penni, Luca 79 A, 6.
Père, Le 112, 1—3.
Perez, Pedro 58, 1.
Perraud, J. 145, 9.
Persius, 108, 10—14.
Perugino, Pietro, s. Vanucci, Pietro.
Peruzzi, Baldass. 71, 3. 71 A, 3. 80 A, 4. 87, 1—4.
Petersen 142, 7.
Pettenkofen, C. A. 150, 7.
Phidias 17, 1—10. 15.
Philippus de Campello 57, 1.
Phradmon 17, 15. 16.
Pieneman, N. 131, 6.
Pierpaolo und Jacobello von Venedig 61, 2. 3.
Pietro, Nicolo di 62, 9.
Pietro di Martino 64, 8.
Pilon, Germain 90, 17.
Piloty, Karl von 148, 2.
Pilz, Vincenz 144, 3.
Pintelli, Baccio 64 B, 8. 9.
Pinturicchio, siehe Bernardino di Betto.
Piombo, Sebastiano del 80 B, 1.
Pippi, Giuli, gen. Giulio Romano 71 A, 5. 6. 79 A, 3. 10. 11.
Pisano, Andrea 61, 6—9.
Pisano, Giovanni 61, 1.
Pisano, Nicola 48, 8—10.
Pisano, Nino 61, 10.
Polydoros 19, 4.
Polyklet 18, 1. 3. 17, 15. 16.
Pontormo, Jacopo, s. Carucci, Jacopo.
Pordenone, Gio. Ant. Licinio da 80, 10.

Porta, Baccio della, gen. Fra Bartolommeo 76, 2—4.
Porta, Giacomo della 71 A, 4. 87, 5.
Porta, Guglielmo della 90, 4.
Potter, Paul 101, 9.
Poussin, Nicolas 98, 2. 101, 4.
Pradier, James 118, 2.
Praxiteles 18, 6—13.
Preller, Fr 133, 6. 151, 4.
Prieur, Barthélémy 90, 15. 16.
Primaticcio, Francesco 79 A, 7. 87 A, 3.

Q.

Quarnstroem, C. G. 146, 10.
Quellinus, Arthur, 93, 1—3.
Quercia, Jacopo della 66, 11.
Quesnoy, François du, gen. il Fiammingo 92, 6.

R.

Rafael, siehe Santi, Rafael.
Rahl, Karl 127, 3. 147, 2.
Raibolini, Francesco, gen. Francesco Francia 70, 1.
Ram Raz 10, 8. 9.
Ramberg, Arthur von 150, 6.
Raschdorff, J. 139, 6. 140. 4.
Rauch, Chr. 113, 5—8.
Regnault, H. 153, 5.
Rembrandt van Ryn 96, 1—8.
Reni, Guido 94, 3.
Rethel, A. 122, 4.
Reynolds, Josua 98, 7.
Ribalta, Francisco 97, 11.
Ribera, Giuseppe, gen. lo Spagnoletto 94, 7.
Riccio, Andrea, gen. Briosco 73, 2.
Richter, Gustav 148, 4.
Riedel, Aug. 128 A, 4.
Riefstahl, Wilhelm 150, 4.
Rietschel, E. 114, 3. 4. 117, 1.
Ritter, Henry 123, 6.
Robbia, Lucca della 66, 1.
Robert, Leopold 129, 5, 130, 1.
Robusti, Jacopo, gen. il Tintoretto 88, 1. 2.
Rodari, Jacopo 64 B, 3. 4.
Rodari, Tommasso 64 B, 3. 4.
Rode, Bernhard 99, 7.
Rogier van der Weyden 81, 2. 81 A, 7.
Roelandt, Ludovicus 142, 1.
Romano, Giulio, siehe Pippi, Giulio.
Roos, Heinrich 101, 10.
Roritzer, Baumeister 55, 3.
Rosa, Salvator 94, 8.
Rosen, G. von 154, 2.
Rosenfelder, Ludwig 128, 2.
Rossi, Rosso de 79 A, 8. 87 A, 3.
Rottenhammer, Johann 89, 4.
Rottmann, K. 133, 2.
Rousseau, Th. 153, 3.
Ruben, Chr. 127, 4.
Rubens, Peter Paul 95, 2—5.
Rude, François 145, 2.
Ruisbroeck, Johann van 51, 6.
Ruisdael, Jakob van 101, 7. 101 A, 6.
Rusutti, Filippo 49, 4. 5.

S.

Sabbatini, Andrea 80 B, 7.
Salmeron, Melchior 87 A, 4.
Sandrart, Joachim von 99, 1. 2.
San Gallo, Antonio da 71 A, 5. 6. 87, 1—4.
San Gallo, Giuliano da 64 A, 5. 6. 87, 1—4.
Sanmiccheli, Micchele 71 A, 8. 9.
Sansovino, siehe Jacopo Tatti 71, 10. 11. 73, 3.
Santi, Giovanni 70, 5.
Santi, Rafael 71, 4. 71 B. 78, 1—8. 79, 1—3. 87, 1—4.
Sarto, Andrea del, s. Vanucchi Andrea.
Schadow, Gottfr. 103, 8. 9.
Schadow, R. 114, 6.
Schadow, W. von 121, 1.
Schaffner, Martin 82 A, 5.
Schaller, L. 115, 3.
Schaeuffelin, Hans 83 A, 6.
Scheffer, Ary 129, 4.
Scheuren, J. C. 134, 4.
Schick, G. 105, 2.
Schievelbein, H. 113, 11.
Schilling, Johannes 143, 3.
Schinkel, Karl Friedr. 102, 4. 5. 107, 1—3. 108, 1—3. 113, 3. 4. 120, 3.
Schirmer, J. W. 134, 1.
Schirmer, Wilh. 134, 6.
Schleich, Eduard 151, 2.
Schlöth, Ferdinand 144, 5.
Schlueter, Andreas 91 A, 8. 93, 4—8.
Schmidt, Fr. 137, 3. 138, 1.
Schmieden 139, 4.
Schmitson, T. 151, 3.
Schnetz, Jean Victor 129, 2.
Schnorr von Carolsfeld, Julius 106, 4. 119, 4.
Schön, Martin 82, 1—3.
Schorn, Karl 124, 2.
Schrader, Julius 124, 4.
Schraudolph, J. 125, 7.
Schrödter, A. 121, 6.
Schwanthaler, L. v. 115, 1. 2.
Schwendenwein, A. v. 137, 6.
Schwind, M. von 125, 4—6.
Scott, G. G. 142, 4. 5.
Scott, Henry 142, 3.
Selleny, Jos. 151, 5.
Semper, G. 110, 10. 11. 110 A, 4.
Sergell, J. T. 146, 8.
Siccardsburg 111, 3.
Siemering, R. 143, 2.
Siemiradzki, H. 154, 1.
Signorelli, Luca 68.
Siloe, Gil. 86, 7.
Simart, Ch. 118, 4.
Simon von Siena 63, 3. 4.
Simonis, E. 118, 9.
Skopas 18, 5. 9—13.
Smirke, Robert 102, 1.
Snyders, Franz 101, 1.
Sohn, K. 121, 2.
Solario, Andrea 80 A, 1.
Soller, A. 107, 6—8.
Sosias 20, 11.
Spagnoletto, siehe Ribera, Giuseppe.
Spangenberg, Gustav 148, 3.
Spanger Bartholomäus 89, 3.
Stanfield, C. 136, 6.
Staurakios 48, 4.
Steen, Jan 100, 2.
Steffeck, Carl 134, 8.
Steinbach, Erwin von 53, 8.
Steinbach, Johann von 53, 8.
Steinbach, Sabina von 60 A, 7.
Steinbrück, Ed. 128 A, 3.
Steinhäuser, Karl 117, 7.
Steinle, Joh. Ed. 119, 6.
Stephan, Meister 60, 6—8.
Stephenson 102, 7.
Steuben, Karl 129, 3.
Stilke, Hermann 128 A, 2.
Stoss, Veit 85, 1. 2.
Strack, H. 107, 9. 10.
Stückelberg, Ernst 149, 3.
Stüler, A. 107, 4. 5. 108, 4—9.
Suardi, Bartolommeo, gen. Bramantino 69, 5.
Suys, Léon 142, 2.
Swanevelt, Hermann 101, 6.
Syrlin, Georg, der Jüngere 86, 1.

T.

Tabacchi, E. 146, 4.
Tadema, L. Alma 154, 6.
Vantardini, A. 146, 5.
Tatti, Jacopo, gen. Sansovino 71, 10. 11. 73.
Tauriskos 19, 5.
Tenerani, Pietro 118 A, 1.
Teniers, David 100, 3.
Terburg, Gerhard 100, 4. 5.
Thienemann, O. 138, 3.
Thienen, J. van 51, 6.
Thorpe, John 87 A, 9.
Thorwaldsen, Bertel 103, 10. 11.
Tibaldi, Pellegrino 57, 7—10.
Tidemand, Ad. 128 A, 6.
Tieck, Fr. 113, 1. 2.
Timomachus 22, 6.
Tintoretto, s. Robusti, Jacopo.

Tischbein, Joh. Heinr., d. Aeltere 99, 5.
Tisio, Benvenuto, gen. Carofalo 79 A, 4.
Tiziano, siehe Vecellio.
Torell, William, Goldschmied 60 A, 9. 10.
Torpe, John 87 A, 9.
Torriti, Jacobus 49, 3.
Trinqueau, s. Nepveau, Pierre.
Troger, Paul 99, 4.
Troyon, C. 135, 5.
Turner, J. M. W. 136, 7.

U.

Udine, Giovanni da 71 A, 5. 6. 71 B, 79 A, 10—15.

V.

Vaga, Pierin del, siehe Buonaccorsi, Pierino.
Valerius von Ostia 27, 5—8.
Vanucchi, Andrea, gen. Andrea del Sarto 76, 5—9. 79 A, 1.
Vanucci, Pietro, gen. Perugino 70, 3.
Vasari, Giorgio 87, 6. 88, 6.
Vautier, Benjamin 150, 2.
Vecellio, Tiziano 80, 2—5.
Veit, Ph. 119, 5.
Velazquez, Diego 97, 3. 4.
Velde, W. v. d. 101 A, 2.
Venius, Otto 89, 9. 10.
Verboeckhoven, E. 135, 7.
Vernet, Horace 129, 6. 130, 2.
Vernucken, Meister Wilh. 87A, 6.
Verocchio, Andrea 66, 2.
Veronese, Paolo, s. Galiari, Paolo.
Vieil 112, 6. 7.
Vignola, s. Barozzio, Giacomo.
Vignon 102, 2.
Vinci, Lionardo da 74, 1—4.
Viollet-le-Duc, E. 141, 6.
Vischer, Peter 85, 7—11.
Vivarini, Giovanni und Antonio 69, 1.
Vliet, Joris van 96, 12.
Voit, Aug. 109, 4.
Volterra, Daniele da 80 B, 8.
Voltz, Friedr. 133, 7.
Vos, Martin de 89, 5.
Vouet, Simon 98, 1.
Vries, Adrian de 90, 9.

W.

Wach, Wilh. 120, 2.
Wächter, Eberh. v. 105, 4.
Wagner, J. M. 117, 2.
Waldmüller, F. 127 A, 3.
Wappers, G. 131, 1.
Ward, E. M. 132, 5.
Waterloo, Anton 101, 8.
Weenix, Jan 101 A, 8.
Wenzla, Meister 55, 7—9.
Werinher von Tegernsee 49, 9.
Werner, A. von 147, 4.
West, Benj. 98, 9.
Westmacott, J. S. 118 A, 12.
Westmacott, R. 118 A, 9.
Wichmann, L. 114, 7.
Widnmann, F. 115, 5.
Wilhelm von Innspruck 42, 1.
Wilhelm von Cöln 60, 2—4.
Wiligelmus 48, 1.
Wilkie, David 132, 2.
Willmann, Michael 99, 3.
Wilson, R. 136, 8.
Winlinus, Johannes 53, 8.
Winterhalter, Fr. X. 128, 4.
Witte, Peter de, gen. Peter Candido 90, 8.
Wittig, August 144, 1.
Wohlgemuth, Michael 82, 4.
Wolff, A. 140, 2.
Wolff, Alb. 114, 10.
Wolff, Emil 117, 6.
Wouverman, Paul 101, 2.
Wredow, A. 113, 13. 114, 5.
Wren, Christoph 91 A, 4.
Wyatt, R. J. 118 A, 11.

Z.

Zampieri, Domenico, gen. Domenichino 94, 2.
Zeitblom, Bartholomäus, 82, 6. 7. 82 A, 4.
Ziebland 102, 6.
Zimmermann, Albert 151, 8.
Zuccaro, Federigo 88, 8.
Zumbusch, Kaspar 143, 6.
Zurbaran, Francisco 97, 2.
Zwirner 54.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lübke, Wilhelm, 1826-1893 / Lübke, Wilhelm, / Lützow, Carl <<von>>,

Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges ; von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart

Bd.: 1

Stuttgart 1884

4 Art. 220 f-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11471349-1